# 90s Art China

# 中國當代藝術史

1990－1999

吕澎 著

*Written by Lu Peng*

湖南美術出版社
HUNAN FINE ARTS
PUBLISHING HOUSE

90s Art China

1990—1999

中國
當代
藝術史

ISBN 7-5356-1374-8

9 787535 613745

装帧设计 / 韩　磊　Design by Hanlei

# 中國
# 當代藝術史


作者：吕澎

学术顾问：严善錞

责任编辑：李晓山　毛雨

特约编辑：颜榴

责任校对：李奇志

设计：韩磊






湖南美术出版社出版、发行

（长沙市人民中路**103**号）

经销：湖南省新华书店

制版：深圳市杰先电脑制版有限公司

印刷：深圳市当纳利旭日印刷有限公司


## 1990－1999


开本：889 × 1194　1/16

印张：27

字数：334,500字

2000年3月第1版　2000年3月第1次印刷

印数：3000

ISBN 7-5356-1374-8/J·1291

定价：（平）268元

（精）288元

# 90s Art China

1990－1999

中國
當代
藝術史

# 90s Art China

1990—1999

# 中國 當代 藝術史

呂澎 著

湖南美术出版社

# 目 录 CONTENTS

# Introduction

# 序 言

十年前，我与易丹先生写作《中国现代艺术史：1979－1989》时，引用了柯林伍德（R.G.Collingwood）关于当代史写作困惑的一段话。这位先生的意思是想提醒当代史的作者要对历史的本质——也就是历史哲学家概念中的历史本体——给予重视，不要被零碎的“新闻”给混淆了视线，历史有一个本质的真实，历史学家不要被当代连贯不起来的资料给蒙蔽了思想的眼睛。

可是，就人类意识存在的意义上讲，历史的故事是没有终止的，历史的本质何时能够真正亮相？这不是一个小问题，甚至我们永远不可能得到对已经发生的历史事件给予公正的评价与共识。此外，在漫长的历史中所发生的事件也许能够为文学提供编造现代故事或历史神话的题材，但是，眼前刚刚滑过去的言行却几乎没有多少故事可言。这样，对已经发生的事件给予复述的必要性已经消失这自不待言，“历史本质”的可能性也成为一种虚无的东西。事实上，对历史，特别是当代史的叙述只能是一种也许会被另一种力量推翻的语言结构。这个结构如果还能够存在，基本上取决于构成语言的富于智慧的并可以为其进一步搭建提供逻辑支撑的技术和使这个结构形成合法化文本的权力，所谓“权威”就是这两个要素的集合体。那么，什么力量可以成为这个时代的权威呢？当然，我们可以将问题局限在艺术领域——尽管我们不可以将艺术与这个时代的社会结构和生存演绎完全分开。





深圳改革开放前沿
1993
张新民摄

在这个可疑的“全球化”时代，人们发现已经没有一个既能支撑取得共识的技术，也没有相应的稳定的据支配地位的权力，甚至，没有权力中心，有时你也不知道权力来自何方，因此，所谓的权威也就不复存在了。更为隐含的问题是，由于人们所依赖的权威已经不复存在，那么，艺术本身的真理性问题也就消失殆尽。

贡布里希(E.H.Gombrich)很早就在写作他的《艺术故事》时谈到了关于艺术边界的不确定性问题，那时，艺术的局面已经非常尴尬。而今，艺术不是消失在日常生活之中，就是成为回避问题的樊篱，成为尴尬的手工活计和肤浅的谋生工具。在很多情况下，艺术成为以策划人为名的权力者发放意识形态和展示文化战略的作料，艺术在今天的命运居然成了黑格尔（Hegel）形而上预言的证实。按照一般经验，艺术与非艺术的界限是明白无误的，甚至一般的普通人对此也非常明了，尽管他们讲不出道理。可是，艺术在九十年代变成了另外的东西。一方面，艺术家希望将艺术与生活很紧密地联系起来，并且试图尽可能消除艺术与生活的界限；另一方面，艺术家——那些被认为非常成功的艺术家——又以大致可以用“雅皮士”这个词来描述的方式来体现自己的生活，以尽可能同一般生活区分开来。人们经常发现，艺术家和策划人往往对作品本身没有太多的兴趣，其兴趣在于作品可能给自己带来的别的东西。[1]

无论怎样，九十年代的艺术与八十年代的艺术有着明显的不同，后者是前者的诱因，但前者不再理会后者的内在逻辑，甚至在九十年代一度十分活跃的艺术家通过自己的作品对八十年代艺术的逻辑给予了让人难受的嘲笑，以至使那些一直保持所谓“批判性”态度的批评家在面对九十年代艺术的时候用词十分勉强。尽管在最

初的一两年里，部分艺术家和批评家极力坚持八十年代的"批判性精神"，但很快，他们不是改变自己的艺术与学术初衷就是采用掩盖放弃责任感的虚荣和维持权力的语词作不切实际的言说。

我们已经不可避免地涉及到"批判性"这个词，然而这个词在九十年代已经成为一个十分可疑的词汇，一个被人借此可以产生差异进而将其原意抽去仅仅留下空壳的词汇[2]。在艺术领域的相关词是"泼皮"、"艳俗"、在文学领域是"躲避崇高"、"痞子"这类词汇。批评家和历史学家在这样一些词汇面前产生了极大的困惑。问题的针对性开始减弱了、艺术批评界和艺术史界的主要人物发现词汇变得混乱和难以使用、究竟什么样的思想能够排除种种由词汇构成的迷雾而形成有条理的和具有说服力的观点已成为一个严重问题。八十年代的针对性也许依然存在，甚至被关注的问题仍然具有相应的权力背景的支撑，这导致前卫艺术家至今缺乏有效的权力背景的支持，导致他们的工作在国内不可能得到充分有效的展开，他们缺乏稳定的系统的支持力量。但是，这个针对性并不需要艺术没完没了的陈述与夸大，简单地说情况已经出现了复杂的变异[3]。此外，市场化的权力系统正在迅速地生长，国家意识形态的内涵事实上已经不同于八十年代，这就使八十年代的反封建和反专制的"新启蒙主义"的针对性变得不再确切和不再具有指导思想实践的实际意义，市场话语系统开始迅速成为一种新的影响力，使艺术家的思想和产生思想的土壤变得更有目的性。于是，缺乏实证的形而上"终极关怀"消失得无踪无影。在这样的历史背景下，"批判性"便不是没有针对性就是根本变成一种滑稽。

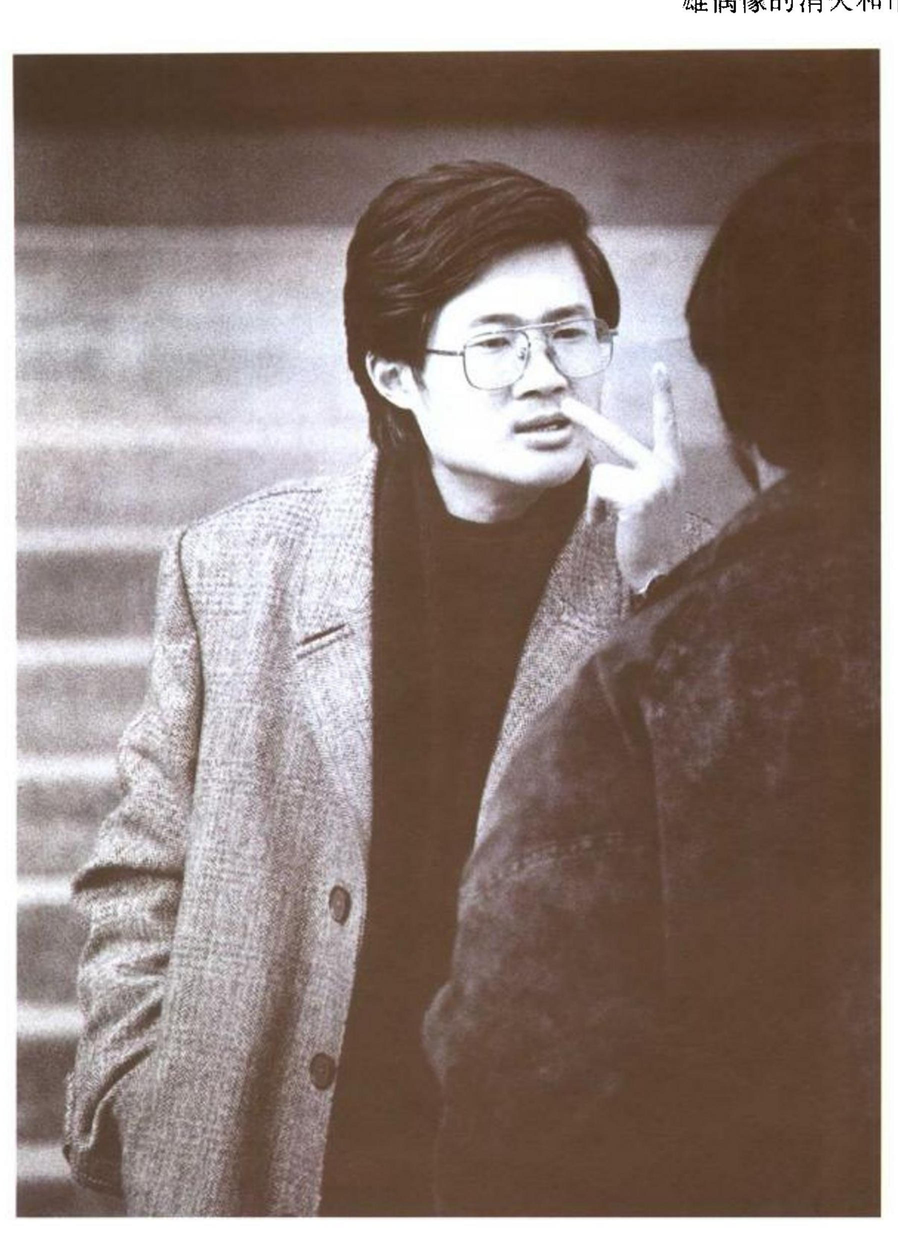


深圳8.10股潮
1992
张新民摄

作为影响中国社会生活的重大事件，1989年4月开始6月4日结束的政治风波和1992年2月邓小平"南巡谈话"构成了一种严肃并且让任何人都感到棘手的历史链条。在这两个政治性事件之间的这段时间里，知识与艺术界对于未来的认识是盲目和没有洞察力的。很奇怪，这与人们对知识界或者艺术界的期望和历史印象形成了极大的不协调。完全看得出，艺术界与知识界一样，八十年代使用过的思想资源在组织说服力方面变得勉强甚至丧失针对性。非理性的政治冲动被压制住了，无论是保守还是激进的代表人物很快发现，所谓思想的力量是非常有限的，权力尽管可恶，但是权力控制着历史的运行。什么是历史真理？历史的真理性如何才能成为一个不可动摇的实在？这样的问题已经不能回答了，除非知识界或者艺术界拥有实际的权力。于是，精神开始下降，下降到"躲避崇高"，下降到为"痞子"寻找正当与合法化的依据，在艺术领域里是下降到将"泼皮"也视为一种反抗的意识形态。

人在不能正面陈述自己的态度时总是要通过某种方式为自己不

得已的状态寻求合理性的托词，九十年代正是在这一点上与八十年代形成了明显的区别。在这样的时期，“新生代”成为一个中庸的历史形象，一个放弃八十年代“终极关怀”但不至于成为学院模本的形象。艺术领域里，真正的个人主义开始了，但是，具有基本常识的人都能看出，这样的个人主义是没有多少人文主义逻辑的无可奈何的结果。易英把“新生代”作品中的真实表述为“仿佛是在英雄偶像的消失和市场的诱惑之间一种无所适从的感觉”[4]。如果真的是这样，艺术就在这样的历史时期中遭到了蹂躏。也就是说，在这个时期，“不得已”居然可以成为灵感的源泉。



吕澎与任戬在武大
1992
肖全摄

1992年对于艺术界来讲，是“形而上”神话彻底破灭的一年。轰动艺术界的“广州双年展”在一连串涉及艺术、政治、经济和法律方面的问题中于10月底结束，导致的官司使这个展览获得了可以说是臭名昭著的声誉。虽然“政治波普”是这个展览中新的艺术现象，但是人们普遍关注的是这个展览导致的市场和金钱方面的问题。作为严肃的理论话题的解构主义没有在九十年代初起到产生新艺术的作用，金钱却把“意义”置之高阁将所有关于意义的追问给悬置起来，艺术家不是利用勉强的托词对之给予解答就是不再言说，终止八十年代艺术家们普遍津津乐道的意义陈述。不过，学术界的所谓“失语”与维特根斯坦（Ludwig Wittgenstein）的“沉默”无关，几乎是一种知识空缺的精神现象而已。当时几乎没有人认识到，涉及到“市场”的问题实际上已经关系到中国艺术系统的全面设立的问题，它与有帝国主义嫌疑的“全球化”所必然出现的资本、资源和人员的自由流动导致的旧有结构的解体和新的系统在运动中的设立有紧密关系。重要的是，“市场”与相关联的“消费主义”的出现完全不是许多艺术家或者批评家认为的那样仅仅是一个经济事件，而是一个政治、经济以及文化的综合事件，一个以新的不得不采用的手段反抗旧有意识形态的事件，以至涉及艺术史的话语事实上不得不与拍卖行的锤声和画廊里文质彬彬的细语混成一片。艺术史家从来没有面临像今天这样的局面，即艺术、货币和权力交融一体，构成了新的艺术潮流和历史景观，只是九十年代初的艺术界对这个问题远远不是今天认识得这样清晰。对“市场”、“消费主义”简单化的认识导致了九十年代许多艺术家和批评家从对“市场”和“消费主义”的粗鲁排斥到幼稚地全面接纳这样的极端而没有教养的变更。人们在1993年以及之后的时间注意到，由对中国当代艺术在国际社会产生影响起到重要作用的画商张颂仁组织的“后八九中国新艺术”在香港和中国境外取得了展览的成功。但是，与人们习惯的情况不同，这样

的成功给中国前卫艺术家的真正依据不是经典人文主义"意义"的有效传达，而是市场社会中的策划人的成功，是由意识形态的对抗张力在供需消费领域里导致的作品市场影响力的成功[5]。正如易英在另一篇文章里所论及的：政治波普"获得了商业上的巨大成功"，"问题在于，此时的中国已不是八十年代以理想主义批判为本位的中国，政治题材本身的商业化已使得政治波普本身成为一种商品，这就是说，艺术家的主题选择不是出于他的政治思想和批判意识，而是出于一种市场行为。"[6]易英的看法抹掉了艺术家残存的理想主义态度，因为在这次展览中的大多数作品事实上是艺术家在没有彻底放弃意义的追问的状态中完成的，而作为重要策划人的批评家栗宪庭也没有经济主义的愿望。但是，作为有市场经验的张颂仁却对西方市场体制具有高度的敏感性，毕竟西方社会需要一种他们感兴趣的政治意识，而这种需要基本上是一种冷战或后冷战时期的意识形态和文化战略方面的趣味，展览成为这类趣味的传递，传递最终导致经济利益。就此而论，在理论上拒绝金钱收买的前卫艺术一开始就丧失了经典意义上的所谓"艺术的自由"，艺术的成熟很快就成为商品的成熟，九十年代的中国架上前卫艺术就是在这样的背景下生存和发展的。



王广义在武汉的工作室
1992
肖全摄

不像八十年代，艺术界在九十年代没有发生重大的学术事件，即便存在一些有争议的问题，我们也只能在文学领域的动态中找到相关联的表现。事实上，文学领域从1993年开始的关于"人文精神"的讨论直接与王朔这样的"痞子"小说家的作品有关。当然，正如艺术领域一样，被称之为"市场经济"的市场文明对整个思想文化艺术界构成了全面的颠覆性的影响，以至艺术家和文学家的安身立命反而成为根本问题。不过，持续了两年多的关于"人文精神"的讨论并没有像八十年代那样产生思想资源的丰富和现实的呼应，艺术界对人文主义的理解也显然是病态和幼稚的，因为涉及反人文、反理想思潮所导致的价值危机的思考没有抓住问题的要害。什么是"人文精神"？"人文精神的失落"是什么意思？修复"人文精神"的措施何在？这些问题没有任何人作出了任何得体的表述。这样，针对政治波普所树立的人文主义艺术或者"当代知识分子的艺术"（如所谓的"深度绘画"的说法）只是一种不得要领的文字表述[7]。整个思想文化艺术界的语言系统在九十年代已经失灵，"终极关怀"的知识结构已经破散。当人们在讨论中听到了"无状之状、无象之象"时[8]，那表明没有任何时候中国知识文化界的学术状况有九十年代这样充满危机和糟糕。[9]



反手——艺术家王晋
在通州区的工作室中
1997
徐志伟摄

九十年代，"后现代"这个词汇像细菌一样不知从什么时候泛滥于还没有对"现代"有充分认识的艺术界[10]。八十年代艺术家和批评家的文章中经常出现的尼采（Nietzsche）、叔本华(Schopenhauer)、弗洛伊德(S.Freud)、萨特(J-P.Sartre)的名字在九十年代逐渐被福柯

(Michel Foucault)、德里达(Jacques Derrida)、哈贝马斯(Jurgen Habermas)、利奥塔(Jean-Francois Lyotard)、杰姆逊(Fredric Jameson)、罗蒂(Richard Rorty)这样一些名字所取代。这样，在接近二十世纪末的最后十年里，逻格斯中心论很快在学术界丧失了地位，就像大街上的时尚，很快变换了花样。事实上，在中国，八十年代就出现了的“后现代”这个词汇[11]能够在九十年代泛滥自然与这十年的社会政治与经济生活有关。需要注意的是，九十年代有关“后现代”的学术讨论是杂乱无章的，大量的学术著作是在没有多少交锋的状况下独立出版的，它们变成了学问与知识的逻辑文本，反复地强调着后现代主义的不确定性与空洞的种种特征。不像八十年代的年轻艺术家对尼采、叔本华或弗洛伊德的阅读，九十年代的艺术界几乎很少有人认真阅读了涉及后现代思想的哲学家的专门著述。但是，学术界和艺术界经常提及到这个词汇使人们看到了对应：没有中心，无所谓边缘，传统与现代符号的并置，口号式的滑稽图案，经济化的艺术操作，女性主义的呐喊，对往昔的忧伤和对现实的不满，而所有这些不像八十年代任何一种思想和行为是针对一个中心主义的目标，它们完全没有任何富于逻辑的针对性。尽管有批评家总要将艺术家的作品拉向一个固定的政治标靶，但那个标靶事实上只剩下虚拟的图像。任何人不能回避，那个原来存在的标靶已经发生了根本的改变，以利益原则为基础的权力游戏成为这个时代的政治特征，意识形态的冲突已经演化为不同集团与利益层次之间的权力较量，经济指标成为政治的核心内容。这样，所谓符合永恒道德的理想主义政治目标已不复存在——即便政治体制发生了根本的改变。更为重要的是，艺术家的出发点完全没有非此即彼的政治对应，他们只是通过自己绝对的自我行为来表现一种消极的不自觉的政治姿态，直到最后完成的作品成为“利益互动”的产品，而这正是值得认真对待的。实际上，九十年代的“后现代主义”没有八十年代的“现代主义”那样具有增加思想与情感资源的作用，而只是为任何一个基本上属于利益原则的目标提供随心所欲的、无法反驳——逻辑是：因为“后现代主义”是反中心主义和任意所为也是有理由的，所以是无法反驳的——和求证的依据，以如此态度利用“后现



开封
1992
韩磊摄

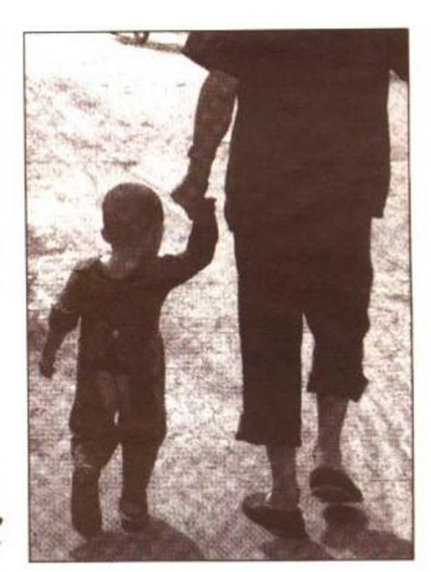
代主义”概念的不仅有架上绘画，还有以装置和行为表现出来的观念艺术。与之相呼应的是，表现消费主义观念及其所谓大众文化趣味成为“后现代主义”作品成立的依据。值得注意的是，在一些“地下”展示活动中，即便是寻求政治上的对立也来自寻求“卖点”的冲动。

总的说来，艺术界有关后现代主义的话题基本上是零零星星的。查阅九十年代后期的美术刊物，我们能够发现关于后现代主义的话题。《江苏画刊》1998 年第一期在送走了去年关于现代主义的啰啰嗦嗦的介绍之后，发表了关于后现代主义的文章“从后现代主义、后殖民主义到网络时代”。这篇文章提示的已经不是哈贝马斯、利奥塔的经典后现代问题，而是Internet所带来的全新观念，是所谓“虚拟社会”、“虚拟政治”，是中心权力的彻底消失，任何地方，任何个人都可以通过智慧利用任何资源以形成影响一个地区、一个领域或一个社圈的权力中心，哪怕它是转瞬即逝的。1995 年本可以被称为“微软年”，因为这年视窗 95 隆重登场推向全世界。可是同样在这一年，Internet在世界发达国家的各个角落出现，即便是一个“要饭的”，也可以向微软公司老板比尔·盖茨(Bill Gates)提供自己的互联网络地址。互联网络的无限可能性正在衍生，难以控制。不过，尽管 1997 年至 1998 年期间关于互联网络的文章及著述泛滥成灾，除了部分观念艺术家开始注意到电脑对创造新的图像神话的可能性以外，艺术界对之也仍然没有太多的真正的关心，就像自称要“承销开放社会”的索罗斯（George Soros）在 1997 年引发了亚洲金融的全面危机也没有导致艺术家焦虑一样，互联网络也仅仅是小范围和不认真的话题，因为绝大多数艺术家与Internet至今似乎还没有明显的利益关系。显然，1997 年之后的艺术界相比前几年来说是处在“温水时期”，后冷战现象、军事对抗、地区冲突、经济危机、宗教复兴、区域性权力结构的改变、犯罪形态的繁衍，所有这一切作为国际社会这一背景，对于中国艺术家来讲也只是爱听或者

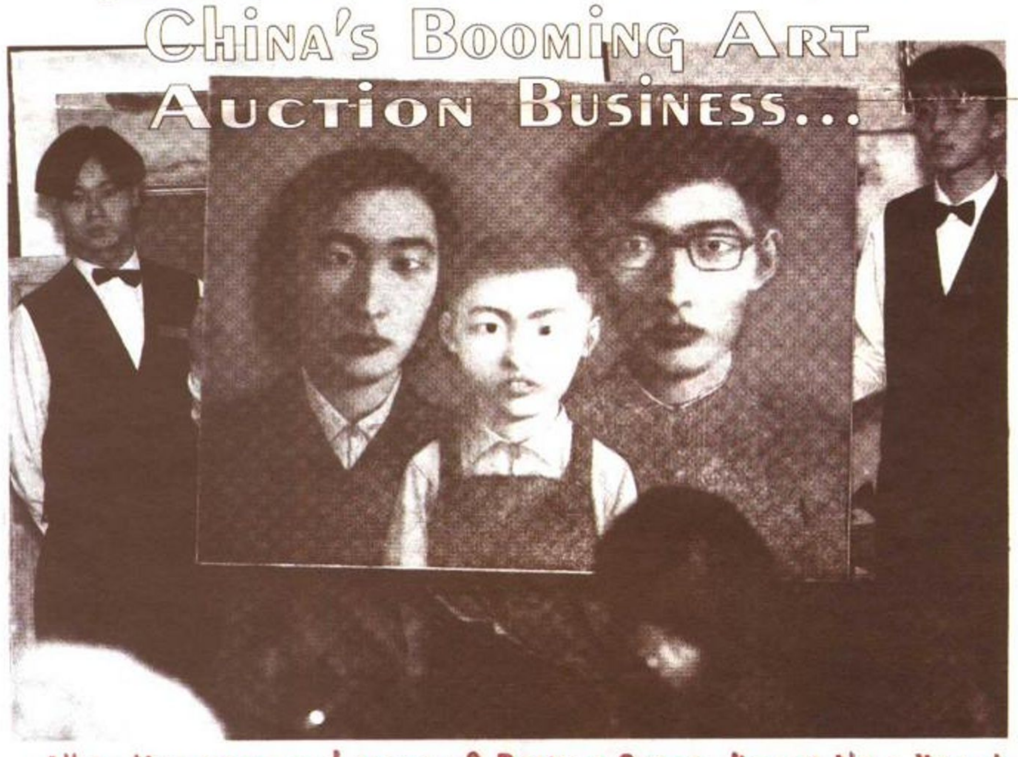
BEIJING Scene

December 20, 1996-January 2, 1997 Vol II, Issue 29

HAN OR HUN ?
“Barbarian” influences
ON CHINESE CULTURE



plus: GAVEL TO GAVEL COVERAGE OF




...All in this year-end issue of Beijing Scene--Happy New Year!

90年代艺术品拍卖已不属稀奇

不爱听的新闻或旧闻，不过是媒体或者类似亨廷顿（Samuel P.Huntington）的《文明的冲突和世界秩序的重建》这样的著作中述说的故事，再也没有引发像八十年代那样的一致的道德感和唤起理性与正义的共同焦虑。实际的情况是，就像九十年代初西方知识分子对后现代产生困惑一样，中国艺术家对他们所面临的生存环境与艺术状态也茫然不知所措，惟一的参照系是销售是否成为事实，他们好像都不假思索地认为：对自身之外的事情是无能为力的，按照这个世界今天的游戏规则来看也是与己无关的。伴随着"理想主义"、"终极关怀"的被鄙视与被嘲笑，伴随着九十年代中国现存老知识分子对自己在历史中的丑陋角色的缺乏信念、责任和牺牲精神的申辩[12]，前卫艺术家中的不少人的确放弃了内心的社会责任，他们每天都相信：个人在历史中的力量是微乎其微的，精神的力量是容不得夸大的。显然，他们真的认为：过去的努力是无效的、没有意义的，对个人和个人的艺术是没有价值的，甚至在九十年代这个混乱不堪的年月提及八十年代的故事也是害羞的和可笑的。值得注意的是，批评界在理论上的再次反历史主义的轻佻态度在九十年代也借着"后现代主义"的零碎托词持续性地支持着这样的认识。[13]





王川在"共享抽象之美"水墨展上
1995

张晓刚与张颂仁在香港
1996

1993年这年，意大利人奥利瓦(Achille Bonito Oliva)成为中国前卫艺术家的中心人物，因为他决定着中国前卫艺术家进入国际社会的命运。不过这个意大利人为自己主持的第45届威尼斯双年展的艺术策略所进行的工作让中国前卫艺术领域的人物事后深感不安，因为奥利瓦完全没有参与和深入了解中国艺术家的政治和艺术现实 —— 而国外策划人了解中国现实正是中国艺术家和部分批评家所期望的。更为严重的是，那时，中国的艺术家和批评家还不清楚奥利瓦所做的一切不过是为他所选择的一个属于某个权力或势力集团的艺术系统进行策划而已。在先，这个意大利批评家就确定了自己的关于当代西方世界的艺术思想：所谓艺术不过是一种由艺术系统监制、接受并强化的艺术；作品只有在艺术系统中才有可能提高其自身的价值；而这个艺术系统受制于不同的目的和利益集团，所谓主持人仅仅是利益集团在被称之为艺术界中寻找到的一个临时代言人而已。这样，艺术家过去那种所谓理想主义的目标或者艺术化了的浪漫政治冲动的满足便付诸东流。过后，中国艺术家和批评家还有余兴的话，可以读到奥利瓦的言词："如今，欧洲和美国出现了一种'超级艺术'（superart），其典型特征便是汇集在艺术家身侧的文化代理人引人注目地出现。金钱显赫的象征性价值已将一度约定俗成的理想主义层级观粉而碎之，而艺术曾是在这样一个层级框架中被加以定位。"[14] 中国部分前卫艺术家带着激动的心情参加了奥利瓦主持的这届威尼斯双年展，他们被奥利瓦根据自己的策略遴选出来作为展览整体结构的一部分面对西方世界，这个事件被认为是中国当代艺术与国际社会接轨的开始的标志。可是，这种接轨的含义遭到怀疑，生活在欧洲的中国批评家侯

瀚洳写道：

> 为什么当中国当代艺术经历了十多年的发展，产生了一批遍布世界各地的高质量的、真正意义上的当代艺术家的同时，首先“代表”中国出席威尼斯双年展的却是一批(大部分而非全部)乐于继续用“官方”学院派技巧和艺术观念来描绘在中国社会的个人处境，发泄非常狭隘的私我欲望和幻想的“玩世者”？至少，主要原因之一是，他们的艺术最简单通俗地反映着中国社会现实中并没有什么理想的一批青年的心态，一种与假想的官方意识形态软弱无力、自我解嘲地“作对”的犬儒心态。而这一点正是大部分尚为冷战时代的意识形态对立的俗套所制约的，对中国“感兴趣”的西方人所能想像或理解以致幸灾乐祸地“同情”的，……奥利瓦展出这样一批中国艺术家并不是出于在艺术观念深度上的了解，而只是藉此机会向西方人说，我去过中国，我的势力范围已经扩展到了中国。于是我们不得不问，这是真正的和平共处吗？[15]

侯瀚如看到了中国艺术家的尴尬状况，不过他当时仍然相信这个世界存在着一种类似乌托邦的“和平共处”，但事实上由权力与利益构成的“艺术系统”已经让那个所谓的“和平共处”不复存在。有人指出奥利瓦的“判断标准是潜藏的而不是公开的欧洲中心主义”[16]，其实也没有什么“潜藏”，只有显而易见的摆布与攻击。事实上，占据支配地位的庞大的权力体系不会也用不着“潜藏”。中国艺术家和批评家对威尼斯双年展的历史没有完整的知识，这个于1895年正式创办的展览一开始就有销售的目的，很快，它成为政治家、商人、财团或军人的权力、利益和声誉交换的场所[17]。应该清楚，西方对中国政治与意识形态内容的趣味与消费成为九十年代一部分中国艺术家艺术生存的基本前提。饶有意味的是，在第48届也即是本世纪最后一次威尼斯双年展上，尽管中国艺术家受邀请的名额居首，但是艺术界的人们谈论最多的是本届主持人西泽曼（Harald Szeemann）对“可能是全世界收藏中国当代艺术家作品最多的人”——西格（Uli Sigg）的藏品的价值提升这样的话题。[18]

艺术界一度讨论过所谓“国际身份”问题，这与九十年代期间中国艺术家频繁参加国际性展览有关。1993年3月，在德国柏林举办了“中国前卫艺术展”；1993年6月，澳大利亚悉尼举办“毛走向波普展”；1993年6月，中国艺术家参加意大利威尼斯的“第45届国际威尼斯双年展”以及1994年10月参加巴西圣保罗的“第22届圣保罗国际双年展”。之后，中国前卫艺术家频繁地参加了国际上大大小小的展览，这种现象是八十年代没有过的。这表明中国艺术家开始参与国际性的文化艺术事务当中。可是，获取“国际身份”问题的核心是一个游戏的权力中心问题。这个时候，没有人真正注意到研究“中国当代艺术如何获取国



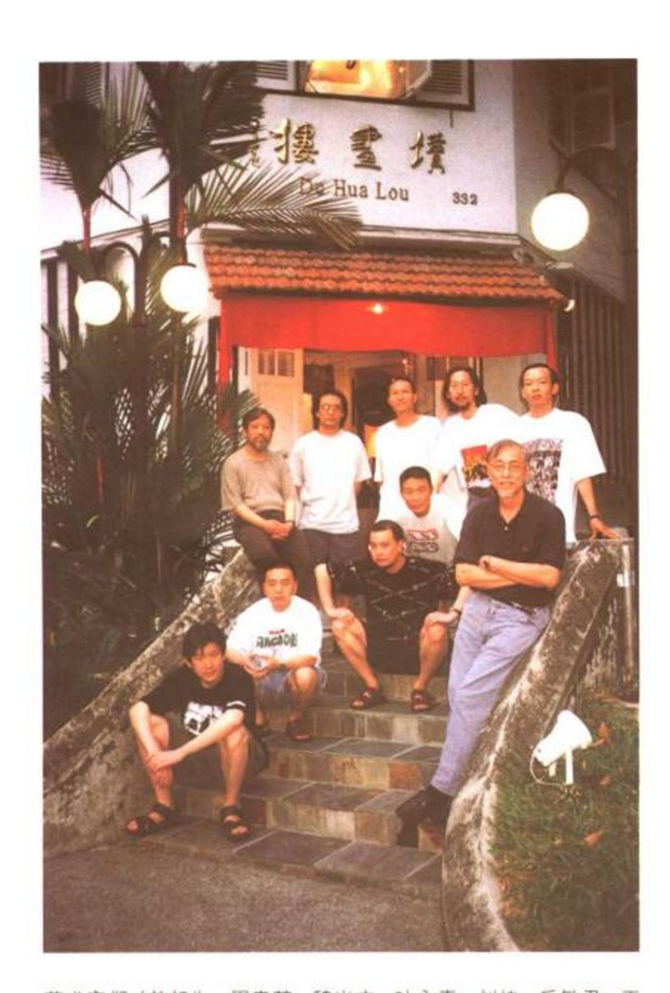



“11届悉尼双年展”参展艺术家与其英国策展人 JONATHAN WATKINS 先生

波恩美术馆“中国”展记者招待会
右起为：美术馆馆长、栗宪庭、任戎、张晓刚

际身份”主要是研究控制“国际身份”的权力游戏规则。这既是一个理论问题，也是一个必须通过实践解决的问题。回顾这段历史，中国艺术家的参与基本上是被动的。不过，尽管这个国际化的艺术系统的游戏规则本身值得深深地怀疑，但是，没有进入游戏层面的艺术家是没有可能对规则进行反省的。栗宪庭在国际艺术批评家联盟日本大会《过渡时期——变化的社会和艺术》上的演讲提纲终于十分明白地谈及到中国当代艺术所面临的尴尬局面：

在当代的国际艺术界，展览成为一个游戏，游戏规则就是国际政治格局中的西方策展人的观念，这些西方策展人往往凭个人的感觉来选择中国或者其他非西方国家的作品，而且这种个人感觉又往往与彼时的国际政治格局有千丝万缕的联系，有的策展人甚至没有到过产生该作品的国家，就像西方人眼中的中国菜，或者是在西方的中国餐馆里适应了西方人口味的中国菜，“春卷”是最易辨识和选择的中国菜。[19]



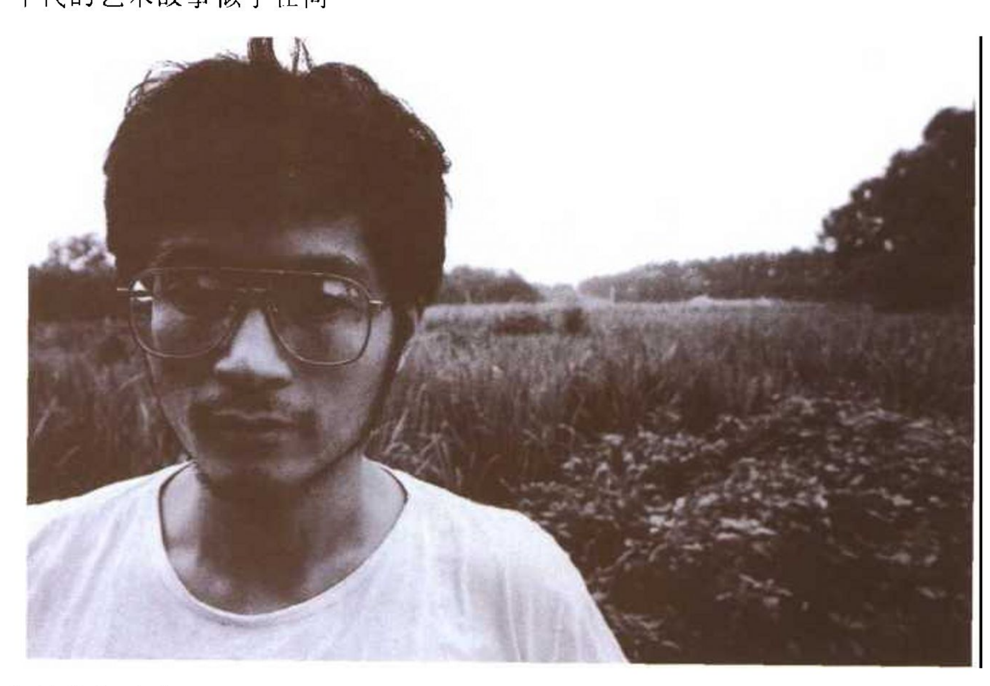
艺术家们（前起为：周春芽、魏光庆、叶永青、刘炜、岳敏君、王广义、毛旭辉、张晓刚）和批评家栗宪庭在新加坡斯民画廊前 1997

按照维特根斯坦的敏感性：艺术家拥有自然给予的一切，他可以并且有权力进入任何游戏领域。这就是说，艺术家的自主性是控制在艺术家自己手中的。但是，什么样的自主性被认为是有价值的，这需要艺术系统来确定。栗宪庭在他的演讲提纲里坚持这样的观点：

有一点是可以肯定的，即作为当代艺术，它应该与当代中国人的生存感觉和文化情境有关，并首先在这块土地上产生过影响或发生过作用，而不是首先成为国际展览游戏中的一个合适的角色——根据某些展览主题或者国际流行样式、感觉而转换出一种能上国际拼盘的中国特色菜。[20]

可是如何才能改变这样的局面呢？既然中国人已经明白了“这种中国特色菜或者春卷的身份，也是被当前国际展览游戏所规定出来的”[21]，那么什么样的标志能够表明中国当代艺术可以收回自己的权力实施其真正的影响？谁是“当代中国人的生存感觉和文化情境”的可信赖的判定人？中国艺术家、批评家或策展人难道不会因政治或意识形态导致的权力的影响而出现根本的分歧？在权力泛化、利益混杂的当今国际社会，在中国被迅速卷入全球化进程中，什么是“西方”而什么又被称之为纯粹的“东方”、“亚洲”抑或“中国”？对于中国艺术家而言，1993年的关键之点是中国艺术家开始进入国际艺术系统，其重要性在于从此形而上的意义被退还给艺术家的精神世界，而使作品具有了新的针对性，中国艺术家的作品从具有毁灭性的旧有意识形态的空间逃离出来，利用国际社会的哪怕是偏见的力量得以存活与发展，并且开始真正成为国际艺术系统中的一个有分量的环节，一个属于国际市场“利益互动”的标的。九十年代中国前卫艺术的历史就是中国艺术家开始进入国际艺术系统的历史，艺术中特殊的精神成分被作为新的特征和时髦的趣味通过文字、展览、销售、赞助和馈赠转移到艺术品拥有者的身上，由此，这些“特殊的精神成分”或“新的特征和时髦的趣味”以艺术话语的形态构成艺术新的历史。1994年底，作为中国前卫刊物的《江苏画刊》发起了关于“意义”的讨论，其直接原因是“继

前些年艺坛风行具有明确文化指向的“玩世现实主义”和“波普风”之后，近年随着非架上艺术，特别是相当数量的装置作品出现后，许多人感到：如果理解、评价艺术品只是从文化针对性或艺术形式本身着眼的话，很多作品的意义不再是清晰的，亦称为“意义的模糊””[22]。事实上，在此之后的通过语言学或者其他途径对“意义”进行的争论都是没有结果的，艺术品不可避免地在艺术系统中才能获得意义，通过作者、观众、作品的生成环境以及艺术传统对艺术品的研究仅仅是意义生成的一部分工作，一个由艺术家、批评家、主持人、收藏家、画商、总裁、政治家、记者和律师构成的艺术系统，才是一件作品成为艺术品，进而是一件艺术品具有意义的基本条件。由此看来，“意义”的确定无疑是权力化的、利益化的，或者说是政治化的和经济化的。九十年代的艺术故事似乎在向人们表明：不存在一个通向“绝对真理”的“意义”，只有由艺术系统或者临时但有效的权力系统对作品的认定。

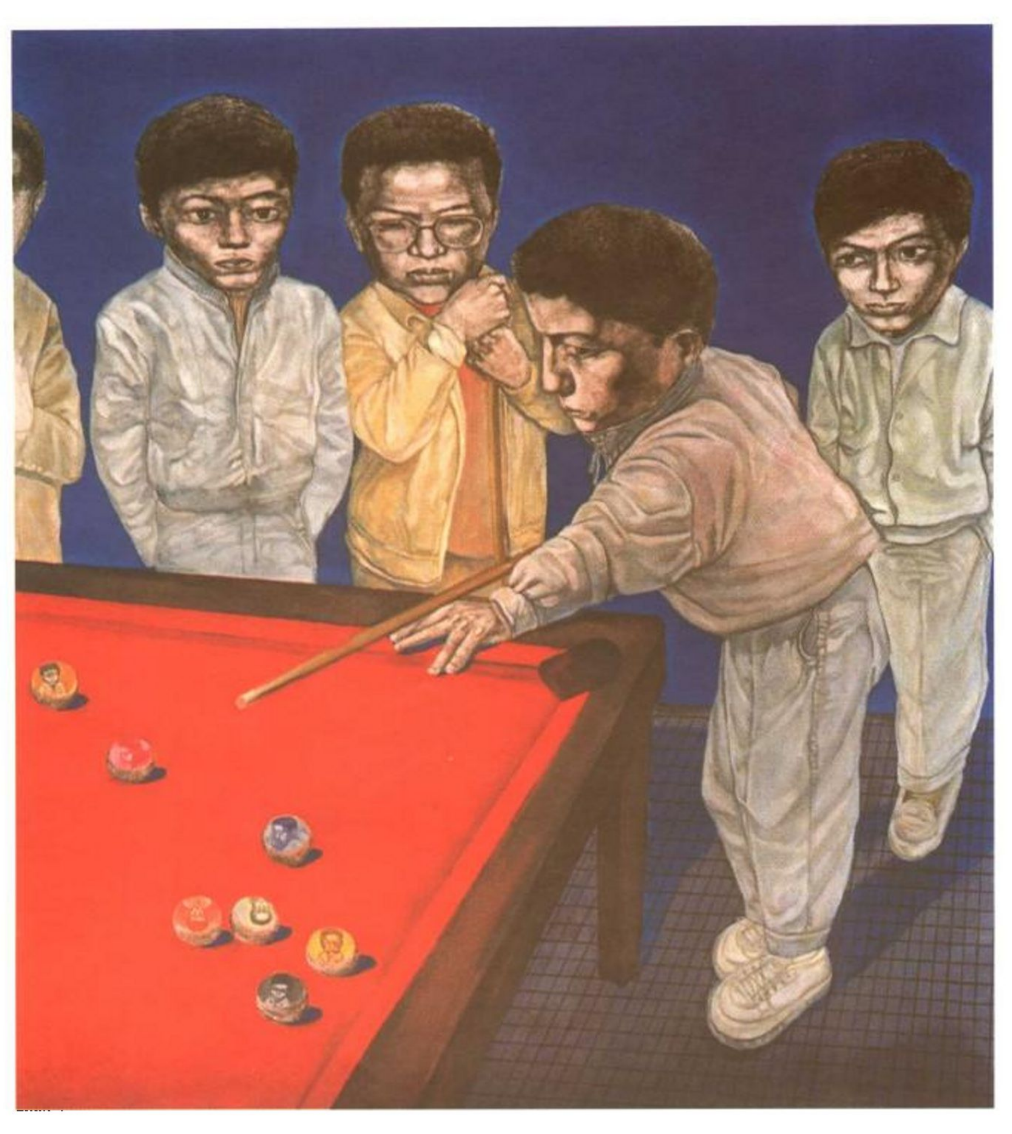


画家丁方
1993
肖全摄

中国九十年代的通讯事业的发展较之八十年代有天地之分，但九十年代艺术家之间的联系被利益和个人主义的生活态度大大阻隔。八十年代那种集体主义和共同理想消失了，具有人文关怀的书信几乎减少为零——而书信的联系方式恰恰是八十年代艺术家人文主义态度的重要表达方式。这就使研究九十年代的艺术减少了作品以外的有用的资料。另一方面，尽管书信是八十年代现代艺术家的思想联络方式，不过艺术家们在八十年代却坚持一种愤世嫉俗和孤独的生活态度。尽管这种生活态度延续到九十年代初的两年，但是，很快他们中的一些敏感者将“孤独”和“愤世嫉俗”视为瘟疫。八十年代末，霍内夫（Klaus Honnef）在描述八十年代西方艺术的状况时注意到：“艺术正变得越来越服从于时尚的支配，艺术家之中有一种不断增长的改变自己孤独者角色的趋向。”[23] 而这种西方的“趋向”在九十年代也很明显和迅速地出现在中国艺术家的日常生活与工作中。“明星”不仅成为娱乐圈的概念，也事实上成为艺术界包括批评家的概念，正如一个俏皮话：“艺术家效仿沃霍尔（Andy Warhol），批评家模拟奥利瓦。”也许存在个别对时尚有着不满的情况，但那也通常是某个艺术家因为自己没有进入时尚的游戏圈导致的病态的愤懑。另外，很可能是由于市场导致的职业道德危机，九十年代的中国批评家的写作丧失了八十年代的那种严肃态度，使我们面对这个时期的许多文献缺乏八十年代的那种信任感。最为关键的是，八十年代的艺术家和批评家的文献显然是那个时代“思想解放运动”中的组成部分，而九十年代的写作却有可能是一个利益结构中的一环，或者干脆就是一个利益项目的包装。

无论怎样，九十年代没有中心问题，甚至根本就没有任何必然

性、没有谁对局面有所控制，这导致富于逻辑秩序的历史主义态度成为问题。所以，我们在研究八十年代艺术时采用的“批判的形式”已经完全不适合于对九十年代艺术现象的研究。新的视角要求我们不能将艺术视为现实的图像或者一个逻辑性的反映结构，艺术本身就是现实的一部分，或者说艺术就是现实，艺术品通过历史的叙述而进入历史。当面对众多的作品时，我们关注那些适合于问题叙述的材料，并将这些材料按照我们研究的主题进行排列，构成一个具有内在叙述秩序的链条。这样，我们肯定会抛弃大量的材料，甚至是那些通常被认为不可忽视的“范例”，而将不显眼的、甚或是“失踪的”材料作为研究的基石。这个态度基于这样一个事实：中国艺术家面对的是一个商业主义霸权的时代，这个霸权如此地对艺术家有威慑力，并且是如此地控制着艺术的生态环境，以至“忧郁”与“伤感”不再成为一种文化的慰藉，就如同细微的情感被认为是好笑一样。



忻海洲
《游戏规则》No.2
1992
199 × 180cm
炭铅笔、油画

冷静地看，历史的确不能被预言，因为历史没有乐观主义者所说的那种必然性。倘若信息时代的人类因bit组成的虚拟世界而改变了原有的生存方式和精神方式，那么，多少年被赋予崇高和神性的“艺术”就没有存在的理由了。按照本质上是经典主义的原则，艺术的边界不可能无限延伸与扩大，艺术必须有存在的充足理由，这样，才可以显示她的意义。然而，九十年代的艺术究竟意味着什么呢？当艺术市场中的叫卖声此起彼伏或忽起忽落；当学院派与前卫艺术的作品同时出现在一个展览会和同一艺术杂志中；当一个个艺术家在意大利、巴西、法国、美国、英国、德国的什么美术馆或画廊参加展览，举办各种形式的艺术Party之后回到自己的国度时感到出奇的情景反差；当一个个批评家带着偏见组织简陋的展览以幼稚地显示某种控制局面的学术姿态；当艺术界的人们传说着某个八十年代的著名艺术家已经放弃艺术去接手装修工程；当金钱充盈的艺术家和继续贫困的艺术家逐渐不再来往形成各自的利益小圈；当八十年代的前卫艺术家已经步入面带沧桑的中年而不再显露当年“革命”的精神状态时，对生活没有太多私心的人自然会有一种略带悲哀的疑惑。

如果我们使用的文字和语言仍然被认定为有效，那么作出后面的陈述是有依据的：尽管中国已经不可避免地与国际社会接轨，但是没有任何实质性的迹象表明中国当代艺术所面临的现实可以与西

方社会同日而语。1998 年被称之为"严防死守"年，这年的洪水施虐将这个国家沉重的历史包袱再次抛在曾经无限关怀民族命运而今对"宏大叙事"没有兴趣、神情木然只有金钱与带来可能性的展览能够刺激感官的艺术家的面前。在众多的艺术家的相册里，七十年代末和八十年代的照片充满着开放与充满理想的神情，而在九十年代却是满足或者自以为是的老于世故的面孔。尤其让人深感忧虑的是，尽管 1998 年10月中国正式加入了联合国《公民权利和政治权利国际公约》，并在此前的 1997 年10月签署了《经济、社会和文化权利国际公约》，但是，我们再也听不到曾经对争取"民主"与"自由"倾注生命的艺术家的哪怕是一丝关心的声音。无论如何，九十年代层出不穷的社会事件和文化艺术领域的变迁表明：一个时代结束了，另一个时代迅速但又拖泥带水地开始了，尽管这个开始完全没有历史上不同时期的开始所往往具有的那种浪漫的神性。






无论如何，我仍不得不重视这十年中对艺术作出实际和有效努力的批评家和艺术家以及相关人士的工作，也鉴于为今后对这十年艺术历史感兴趣的研究者提供尽可能充分的文献，让这段历史中的一个个故事具有清晰而完整的面貌，我将尽可能地让文献说话。也就是说，一旦被认为是重要或有用的文献，我会尽可能完整地将其用于本书的研究之中，我会努力让读者知道除我之外他人的思想，因为生活在这个时代的"他人"本身就是一个问题或一个证据，这样可以减少后人对这段历史判断的难度。我所能做的工作是根据我对这段历史的看法将这些文献作出我个人判断的联系和分析，并对文献中我认为明显有问题的地方提出质疑和批注。我想给出一个不同于过去面对艺术史时的情景：让读者深入历史之中，使人们能够看到这个历史不是远离我们的形而上领域，相反，这个艺术的历史与我们的生活经验密切相关，这也就是我为什么要使用一些艺术领域之外的图片的原因。这样的态度有可能冒柯林伍德所说的"新闻"的风险。但是，正如我们在开始就强调的那样，既然我们对所谓的"历史本质"或者"必然性"不抱依赖，那么新闻主义的历史观也许是这个信息时代的研究者不得不采取的一种方法，因为正是"新闻"使处于隐秘地位的艺术系统最终成为社会性的事实。当然，凭着当代的可能性，我会对一些没有受到批评家和艺术史家注意的文献给予重视，即便这样的文献表明了一种没有风格学价值的悲剧性，我认为也是值得记载的。



张培力与 Barbara 和 Saly 在纽约 MOMA 的合影
1998

48 届威尼斯双年展开幕式
右起为：费大为、庄辉、杨少斌
1999

艺术家在美国纽约牙买加艺术中心"梦的分享"展上，左起为叶永青、张晓刚、林小东、毛旭辉

2000年2月7日

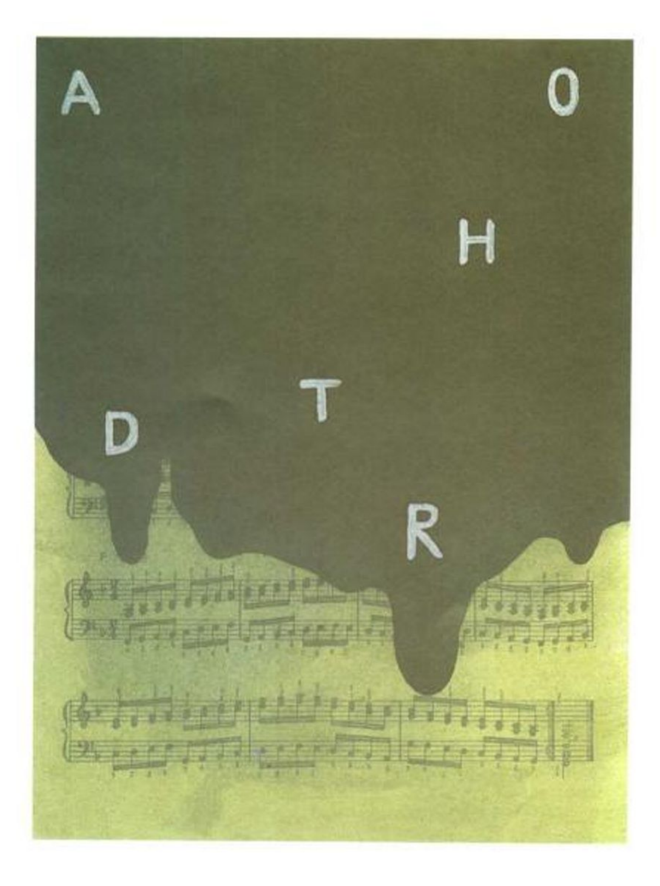


# 第一章　过渡时期的艺术

# Chapter 1: Art in the Transitional Period

## 社会与政治背景

1989年对于中国人来讲无疑是一个政治和意识形态危机的年份。于1988年开始并在1989年所发展的种种社会、政治、文化事件以及出现的东欧剧变给予了中国年轻艺术家一种假象，似乎八十年代所期望的彻底的革命时期已经到来。更多的前卫艺术家和批评家与人文科学领域的学者和知识分子判断：一场有着广泛国际背景的民主浪潮将进一步影响中国直至政治性的事件再次以更为明确的方式彻底爆发。




王广义
被工业油漆覆盖的名画2号
1990
28×18cm
综合材料

由于马克思主义的政治学说的长期影响，艺术家对国家政治现实和意识形态冲突给予高度关心的现象在社会主义阵营的国家里是普遍的。九十年代，当学界和艺术界总结八十年代的艺术思潮和运动时有一个统一的看法：艺术领域的一切创新和革命均属于“思想解放运动”的一部分。更多地，那些前卫艺术家们通常将自己以及为他们的艺术思想与行为辩护的批评家视为变革社会中起领导和先锋作用的知识分子，他们相信 —— 尽管他们并不是全部知道毕加索（Pablo Picasso）的那段话，艺术家是一个政治人（political being），而艺术，则是攻击和防御敌人的武器。这样的心理现实显然是历史造成的，长期的政治背景滋润了这样的意识形态现状以至艺术家针对社会生活作出明显政治化的思想反应几乎是本能的和快感的。

1989年的政治动乱构成了这年的基本背景。2月举办的中国现代艺术展中萧鲁和与唐宋的枪击事件在美术界被联想为之后政治动乱的提前暗示。12月，作为具有前卫倾向的《中国美术报》非常平静地宣布停刊[1]。通过控制的媒体进行与自己艺术思想和政治态度相关的报道在当时作为《中国美术报》编辑的批评家栗宪庭那里表现得非常充分，以至栗宪庭被普遍认为是一个充满政治意识的艺术批评家和策划人[2]。在盲流艺术家不断增加，外地艺术家游移于北京的时期，栗宪庭将无私的献身精神、激进的艺术思想和乌托邦的友情融为一体，对美术界的前卫艺术家产生了极大的影响。

## 1991：意义、思想与陈述：表现主义倾向

1989年度的社会空气无疑是非常政治化的。在进入九十年代时，这种政治化的社会空气持续了几乎两年[3]，直至1992年初春，社会的政治与经济形势发生了新的变化，艺术领域才又显得活跃起来。

无论如何，九十年代初的艺术界基本上是困惑的。艺术家和批评家竭力寻求未来的可能性，现实的尖锐性促使他们对艺术进行全面反省。我们可以从一篇讨论艺术现状的文章看到这种焦虑的生活情况。这篇发表在《艺术广角》1991年第3期的文章使用了一个八十年代的艺术家熟悉的表述：“我们从哪里来？我们是谁？我们往哪里去？”这个来自高更（Paul Gauguin）的焦虑被传递给仍然处于八十年代思想状况但已经进入了九十年代生活的艺术家，是颇为意味深长的。

艺术家们首先关心的是1989年这样一个特殊的时限，所以讨论

的第一个问题是"'89后艺术'界说"。

王林：89年对中国现代美术都将是一条重要界线。89年以后，由于种种外在、内在的原因，中国现代艺术进入沉潜状态，画坛（或画市）所见是各种冠以"新"字的艺术现象：新古典、新文人画、新工笔以及作为一种艺术主张的新学院派。从85年开始的中国现代艺术运动一方面作为"新潮美术"被一些人全盘否定，一方面又作为"尝试阶段"被上述现象取代。但这只是表面现象，沉潜并不等于消失，中国现代艺术在沉潜中生存、发展，正走向成熟的事实就是对其力量的证明。现代艺术有其自身的现代规定性和发展规律，从理论上讲"89后艺术"不仅仅是一个时间概念，它标示的是现代艺术的存在状态，又是中国现代艺术发展的一个阶段，因此，有必要弄清现代艺术的形态特征以及它作为一个新阶段的自身特点。

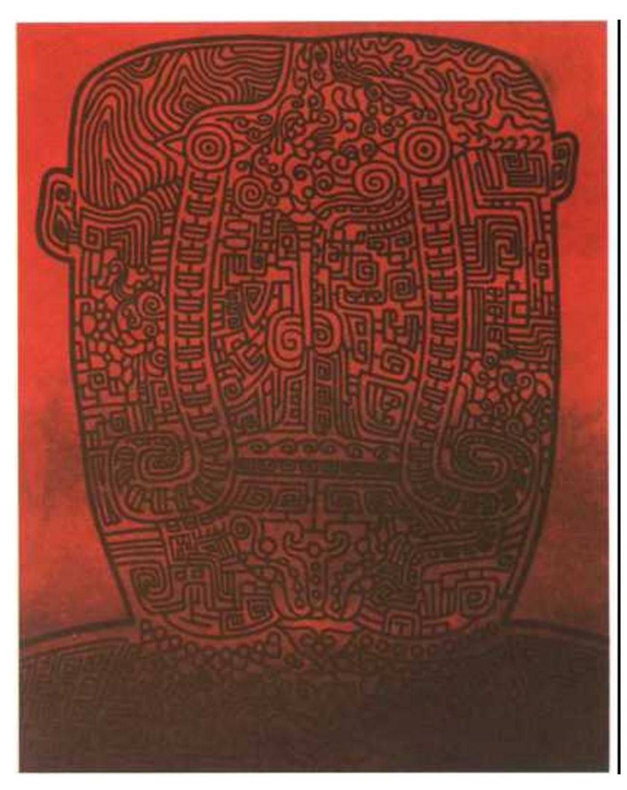
"沉潜"一词显得多少有些模糊。事实上，这位批评家所说的现代艺术对社会的影响在1989年之后处于停止状况。就在这期《艺术广角》的封二上发表的张晓刚的作品《黑色三部曲》表明了艺术家对过去艺术思想的延续。这个时候的张晓刚对自己的艺术语言的状况还处于探索阶段。画面上显而易见地看得出"死亡"的主题和表现性的处理手法。而这些艺术表现都是张晓刚八十年代的基本特征。出现在封三的毛旭辉的《坐在靠椅上的家长》很明显是这位艺术家表现主义风格的继续，并且在图式上给予了一种象征性的发展。

之后，王林对"89后艺术"与"新潮美术"的联系和区别作了说明：

"85新潮美术"是一个初始阶段，喧嚣、浮躁、观念化和过于肤浅的文化反叛是不可避免的。但透过这些表面的东西，它的价值在于以理性倾向与生命体验、本体追求与行为价值的拉锯，造成了中国美术多元并存的局面，尽管它并未产生占领历史高度的伟大作品，但对于中国现代艺术发展的意义是不可低估的。"89后艺术"作为分离形态的艺术是中国现代艺术发展的深化阶段，和"新潮美术"有艺术形态上的延续性。但作为不同的发展阶段，"89后艺术"和"新潮美术"有显然的区别。首先它的沉潜状态是一种淘汰，使那些只想一蹴而就、只想随波逐流、只想利用艺术的人自然远去，因为它已不可能再像新潮美术那样去推举靠宣言和主意取得轰动效应的弄潮儿。"89后艺术"只承认那些不避孤独、潜心创作、有大批作品并相当成熟的现代艺术家，他们不是急功近利者，而是为了艺术的未来守得住寂寞的人。

这种区分的真实性和有效性是值得怀疑的，艺术领域里的机会主义不用讨论。关键是，倘若检查九十年代的艺术现实，可以看到，九十年代初的孤独几乎是八十年代的精神的余波，它更接近一种不得已的状态。一旦孤独成为"死亡"的代名词，任何人都会逃避它，而这种逃避在1993年之后成为普遍的事实。对"孤独"的神圣性的认定正是九十年代初一部分艺术家和批评家的文化准则，后来，"孤独"就普遍成为一种体现价值和交换价值的标签。

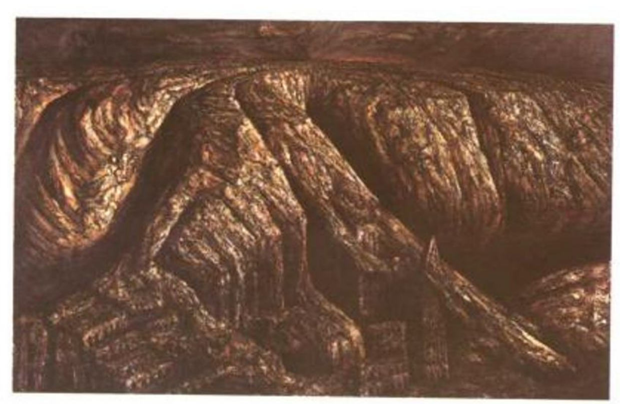




王友身
通缉系列No.5—通缉嘴
1989
81×60cm
油画

吴荣光
天葬·之二
1990
260×150cm
油画







丁方　回忆（局部）
1990
163×392cm　油画

丁方　黄土
1993
140×180cm　油画

毛旭辉　素描
1990
纸本

右：夏小万　迷狂
1990
115×148cm　油画

新潮美术是一种远距离的文化批判，依赖观念，蔑视传统，忽略了艺术对现实的真实观照和对艺术本体的潜心研究。"89后艺术"改变了这种偏颇的文化态度，在深入艺术语言的同时，决不回避艺术和现实的直接联系，并且"89后艺术"对传统的态度是古为今用，他为我用的。

这个时候谈论艺术与现实的关系的焦点显得模糊。"远距离"与"直接联系"虽然涉及心理学意义上的分析，并且对现实的内涵也有不同的理解，但是，对这样的词汇进行对比性的使用，表明了内心的变化，即对八十年代文化理性的关注的怀疑。波普尔(Karl Popper)



的世界3 理论将文化的存在看成一种人类的现实。现在的情况是，直接面对物质的现实被认为是不偏颇的甚至是正确的。尽管艺术家或者批评家对自己的内心有不同程度的追究和反省，但是，人的适应性很自然地引导着生存的方向。

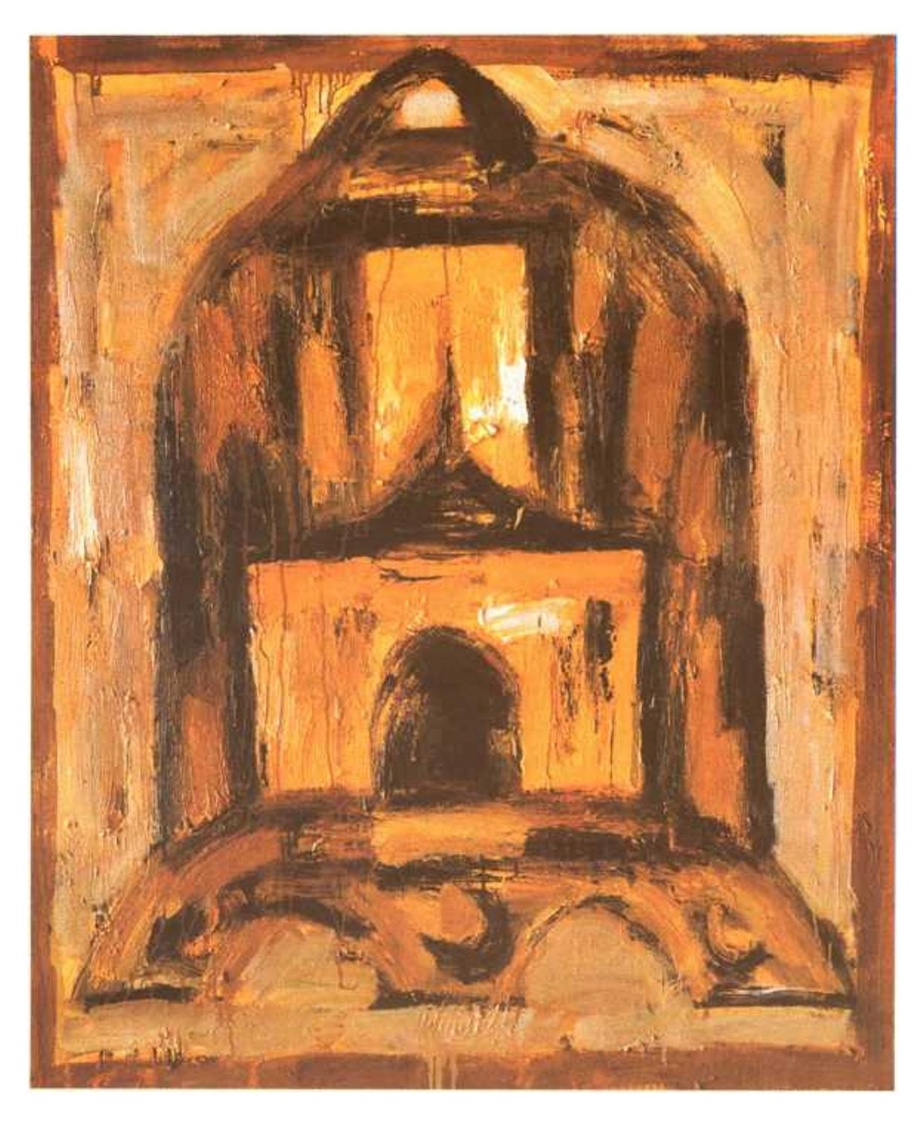
最后，新潮美术是一种运动，始终未能摆脱对权重性的追求，无论是理论家还是艺术家，都不仅热衷于以一种潮流去取代另一种潮流，而且总在努力使自己成为主流和正宗，这种要求实际上包含着传统意识最核心的一统观念和等级观念。正因如此，"89后艺术"拒绝一切权重性的要求，它以一种个体化的方式，争取艺术创作的自在状态，艺术家以殉道为代价，摆脱了运动的群体性，使艺术开始真正成为个体生命的存在方式和活动方式。

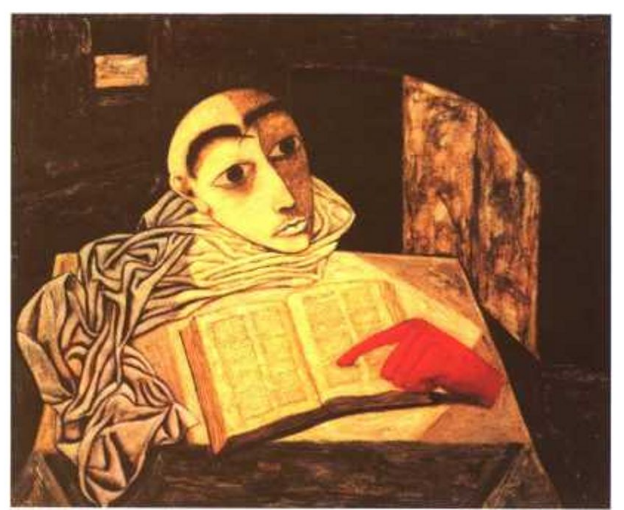
九十年代的这类陈述是没有获得权力地位的批评家的一种愤怒和不满的表达。因为，八十年代没有任何时候像九十年代这样对权力的关注。影响力在九十年代成为一种价值，谁控制展览和销售，谁就处于潮流的中心，或者说谁就在导致潮流。权重性在九十年代不仅成为一个不可忽视的要点，而且构成九十年代艺术游戏场的基本特色。

叶永青："89后艺术"是一个标志，它试图对目前中国当代艺术向沉潜转化的现象作出文化定位。与新时期十年思潮纷呈、躁动

不安的状态相比较，这个时间亦可称为“无思潮时期”。这是中国艺术发展的必然：一方面将延续新时期实验性美术的积极成果，另一方面将导致艺术理论的成熟、艺术形态的分离和艺术风格的深化，使理论家、评论家、美术史家、前卫艺术家、商品画家、民间美术工作者以及美术教育家在艺术发展的过程中悄然进行一次明确的分工，明确自身的当代位置和当代使命。“现代”一词在西方艺术史中有明确的定义，它指的是在二十世纪初叶兴起，并在二十世纪中叶达到高峰的艺术风格或者和这种艺术风格有关的艺术现象。在中国评论界，“现代”二字同时用在“乡土风”、“古典风”、









“新旧文人画”、“新旧学院派”和“新潮美术”等等精神内涵很不同的画家身上，只有时间界线而缺乏风格界说。

从1987年起有少数艺术家开始思考中国文化从自我表现社会工具的怪圈现象，探索真正地以艺术的方式介入当代生活、介入人的精神处境。89年以后更多的艺术家意识到这种选择的迫近，越来越多的艺术家感到自身语言的窘迫大于生存处境的窘迫。这必然地淘汰了一大批在艺术上无法具有穿透力的新潮画家。“89后艺术”的提出标志着一种分化，在选择导向不同的行动和过程中，确定不同艺术倾向的价值，起码它可以描述目前尚未确定特质和风格的中国当代艺术的前趋势姿态，从而为中国现代艺术的发展提出新的课

画家毛旭辉1990年在昆明市和平村2号与学生合影

张晓刚　笔记一号
1991
综合材料

陈卫闽　躺倒的黑色背包
1990
73×92cm
油画

左：毛旭辉　家长系列·大黄钟
1991
137×112cm
油画

题。

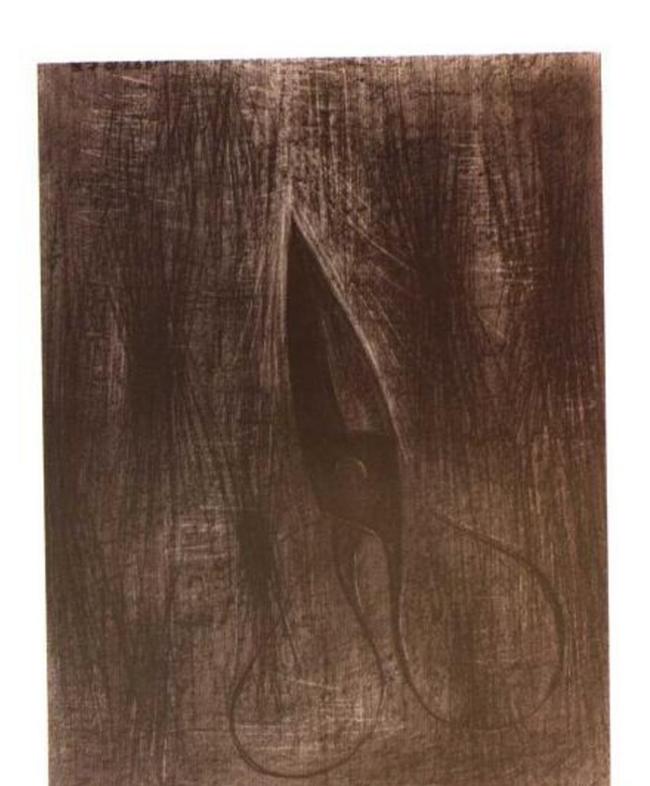
尽管在1991年左右，叶永青的艺术风格没有明显的变化，但是，这位艺术家对涉及艺术的社会化的工作内容和相关的文化操作的敏感性已经显露出来。艺术家看到了九十年代的功能化趋势，正如利奥塔分析的那样，涉及艺术的终极问题或等级化的精英意识因分工与专业化而被消解。1994年之后，叶永青将他的涂鸦式的表现结合进了装置的构想之中，他将文化大革命的情境进行一种演绎，以提醒某种历史的联系与现实的荒诞。叶永青被认为是使用非中国画材料的文人画家，因为他的涂鸦和表现是随意和几乎是中国画似的。以后，叶永青在不同的作品中表现出绘画与装置表现的结合，在感受性上达到艺术化的境界。

张晓刚："'85新潮"中的许多艺术家（包括部分评论家）如众所周知的那样，都带有浓厚的反叛精神。当时谈得很多的"自我"除了个人情绪的发泄外，更多的带有社会变革的渴望，一批以"反叛者"面目出现的作品，其感情真挚的内涵与毫无个性的外在形式组合成一种富于冲击力的矛盾力量，而艺术语言常给人某种"外模仿"的感觉。89年以后只剩下一少部分固执的艺术家沉潜于自己的心灵，对当代世界文化的进一步认识使他们不断产生出建构中国现代艺术的渴望。但对一个中国艺术家而言，常有一种无从下手之感，我们只有在价值观的崩坍和熊熊燃烧的信念里，进行不断地调整，对自己所挚爱的主题进行再认识，这也许是一个成熟的开端？在我的理解中是一个"内模仿"的过渡时期。

"常有一种无从下手之感"表述了一种真实的状况。当所谓的泛文化问题被认为是大而无当时，所谓的艺术或者艺术语言又会是什么？这对于艺术家来讲，更是一个艰难的课题。出现这样的心理困惑在九十年代初是非常普遍的。

对于"艺术家的状态"，我们看到的是这样的态度：

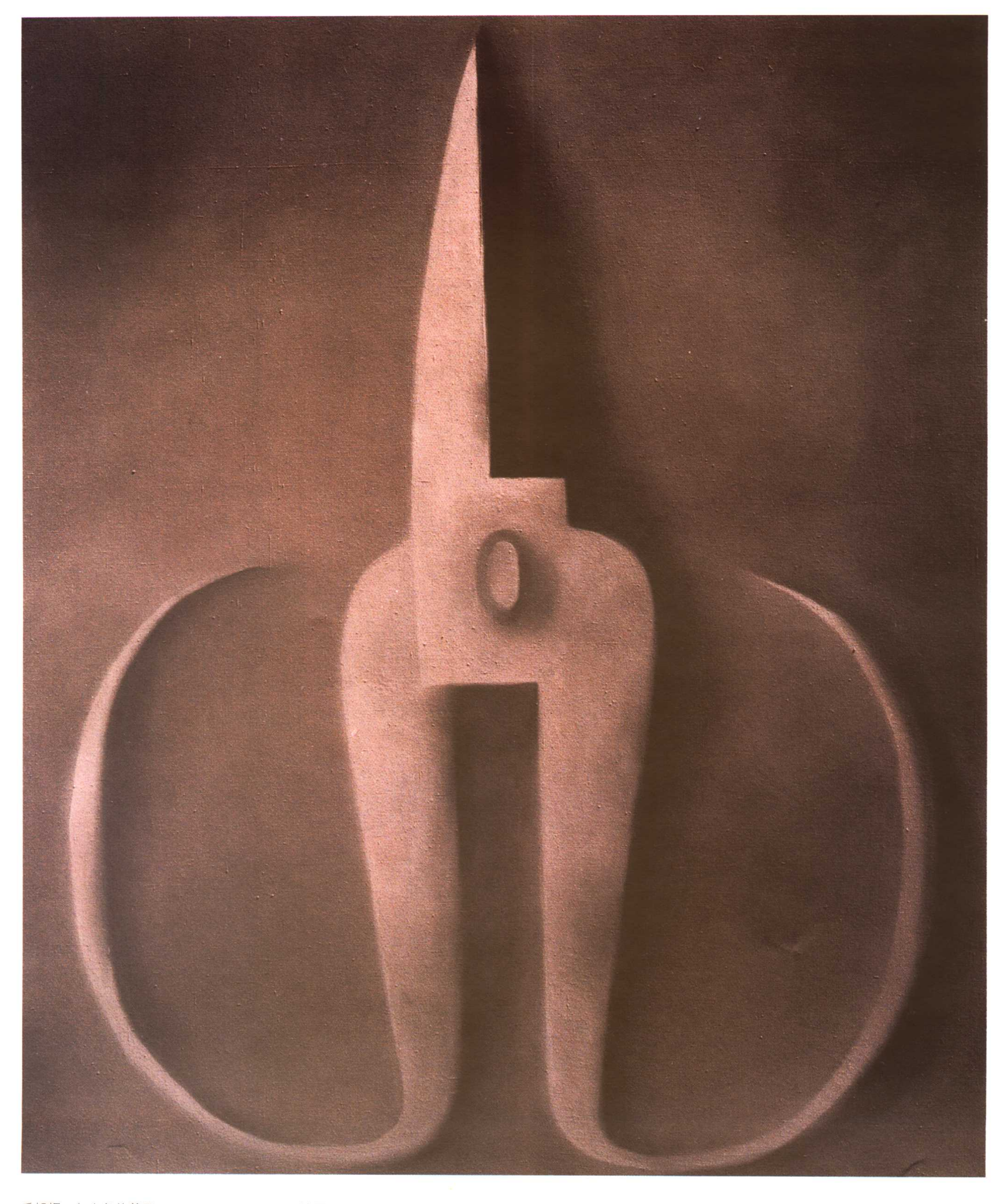
毛旭辉：对艺术家的生存状态很难持乐观态度。艺术家这个概念是由艺术品的存在而确定的，不幸的是当代的作品（包括那些最优秀的），一方面力图更深地切入社会现实的本质，另一方面却反而导致了它与社会分离的结果。站在这种状态中从事创作活动的艺术家处境是很荒诞的：它想接近现实，却又被现实所拒绝。事实上人不能够生活在真空里，社会的平庸使创造行为更像愚行。中国现代艺术家无疑要经历精神生活的孤独和物质条件的匮乏这一严峻事实，因为许多艺术家实际上是在用自己的生活费去支付创作活动的开支。尽管如此，还是有一些人坚持下来，他们的创造行为无疑意味着是对平庸的反抗，即对于死亡的纯粹精神的抗议。一种精神的自卫活动必然着眼于对人的关注，在此状态之中，人的问题再次被作为艺术问题的核心提出来。人的命运实质决定着艺术的价值取向，人再次意识到自己是作为社会的一分子而存在着，无论它重要与否，这种与现实的关系的明晰感受，使人再次感到"上帝的死亡"并非一句空话。这种富于现实意义的精神价值将由人自己来创造，上帝缔造那种虚幻的神圣感荡然无存，因为这是由"下过地狱"的人所创造的，它不会再抛弃自己的现实和命运去奢谈艺术的





毛旭辉　剪刀和池塘
1997
52×37.5cm
纸本素描

毛旭辉　镜子里的家长图
1991
150×100cm
油画



毛旭辉　灰白色的剪刀　1998　145×120cm　油画







张培力
“（卫）字3号”洗鸡
1991

意义。它再次将人的命运和艺术的精神血肉般地联系起来。历史、社会、人生与艺术的关系不再是一种形而上学式的云雾般的关系，它具有了生存的实感，具有了对存在意义的自觉追寻。

当代艺术的现实无疑要由那些长期挣扎在精神苦海最底层的灵魂来承担。如果存在还不是指一般意义上的生存，那存在首先是指灵魂和生命中那些本质方面的意义，即通过境遇对生命的认识，通过生存而对世界的领悟；通过个体生命对既有观念的检验。唯有这些才是艺术创造根本的缘由和精神方面的条件，在此基础上产生的作品才能与过去时代的伟大艺术联系起来，今天的灵魂才能与过去时代的灵魂相遇。但事情是很清楚的，这些艺术家将会像一个平民那样死去，不知道他们能否做完自己的事，走到一个辉煌的顶点。未来有否报酬已无关紧要，因为艺术最终也仅仅是人的一种精神方式。说实话，让他们换一种活法，未必过得安宁。于是我们不禁要问：一切都是命中注定的吗？！

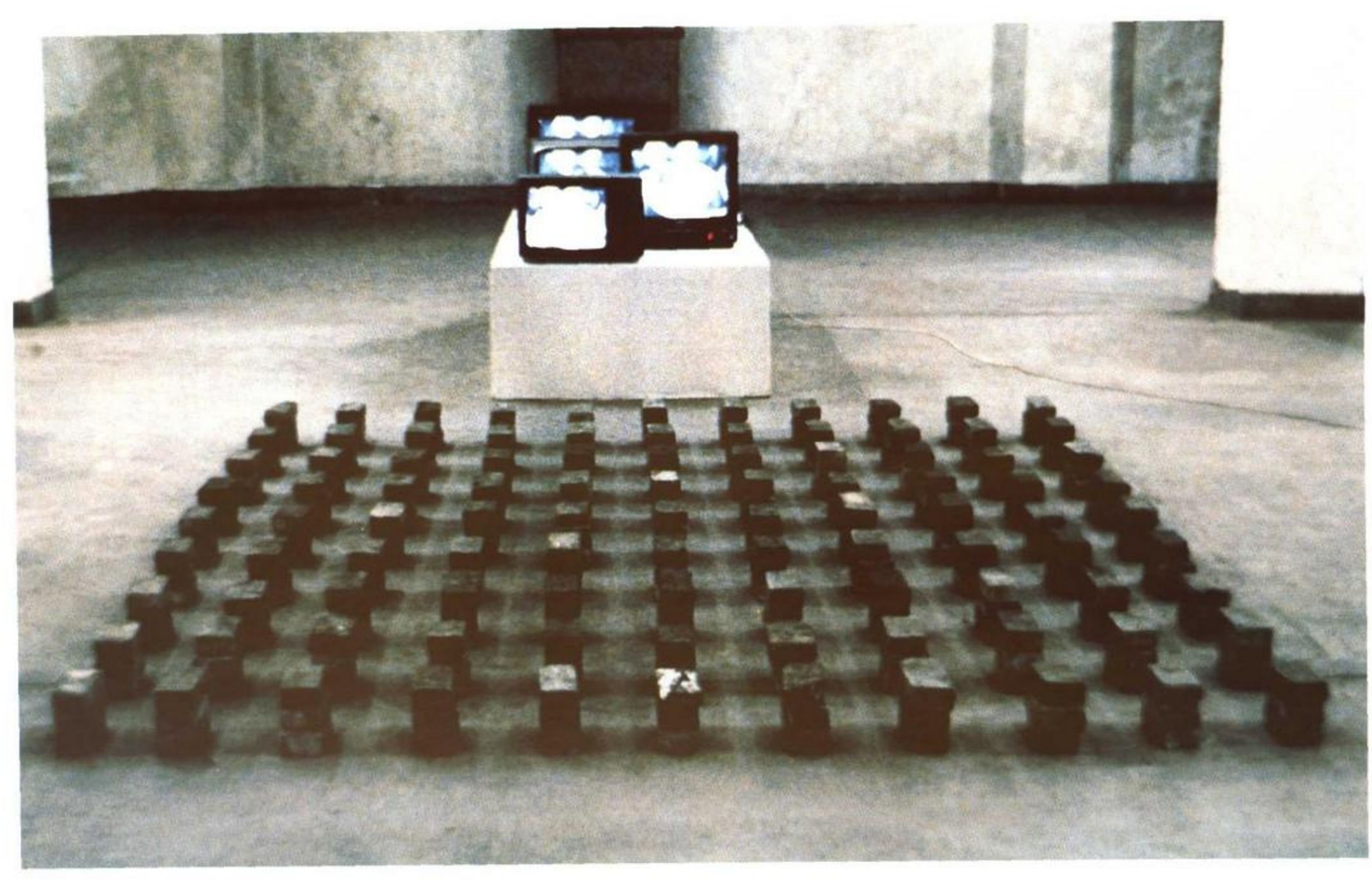
尽管有充分的下地狱的思想准备，但是，艺术家字里行间隐含着困惑与焦虑。毛旭辉的思想反映出对上帝的彻底的不信任之后，对人是否能够解决现实中的问题表示怀疑。事实上，精神层面的问题与现实生活中的问题交织在一起，在没有缕清之前，精神将处于一种含混的状况。“历史、社会、人生与艺术的关系不再是一种形而上学式的云雾般的关系”这类陈述与“一切都是命中注定的吗”这类提问并置，是这时艺术家的真实状态。

研究了八十年代艺术历史的人会发现，毛旭辉的艺术图形的演变是富于逻辑的。表现性的风格在八十年代末九十年代初引发了“家长”系列的形式。“家长”系列是艺术家对社会问题进行思考的形象产物，生活的艰难以及艰难后面的原因是毛旭辉经常面对的，但是，在多数情况下，个人经历被放在了一个历史背景之中加以审视。因此，哲学和历史乃至政治问题可以成为灵感的源泉。所以直至1995年，我们读到的画家的心声仍然是诗意般哲学化的：

除了来自自然的启示，古老的信念以及那些陌生国度的思想，




右：艺术家张培力、耿建翌展览请柬
1991年5月29日



个人的独立思考显得尤其重要。当然，往往我遇到的情况是，灵魂在漫长的孤独中燃烧和熄灭，很少有人穿过高原这道“窄门”。[5]

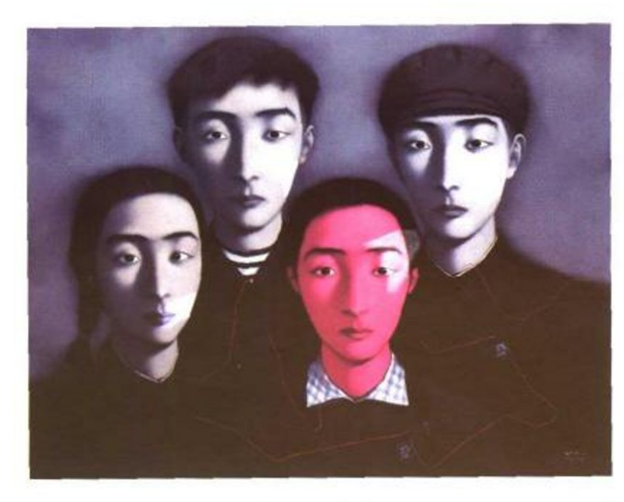
“家长”系列的发展，是“剪刀”系列。这种转换大约在1994年。按照艺术家自己的说法，“家长系列关心的是权力问题，后来想通过一个日常用品 —— 一把剪刀来体现权力的力量，即这种力量无所不在。即使在日常生活中也是如此。有时我也把剪刀作为一种怪异的符号来使用，将它拼贴在各种现实生活的场景中，以表达我的某种愤怒和不安的情绪。”[6] 作为画家，毛旭辉始终在寻找一种适合于表达自己内心状态的形象符号，这些不断被使用和改造的符号表现出尖锐、紧张和让人不安。毛旭辉是一位有深厚现代主义思想的艺术家，内心的焦虑同现实的问题密不可分，叙述性总是渗透在表现主义的语言之中。当符号的个性化特征成为连贯的风格表现时，它们就成了反映这个历史时期的形象文献。可是，心理的变化是必然的，个人的命运也不是永远要与社会问题粘连。躁动不安的年月过去了，个人的心路历程像自然的一般生命形态那样从惊喜、冲动、狂乱到平静。1998年之后，毛旭辉的“剪刀”变得温和与平静，像《有滇池和西山的蓝色剪刀》这样的作品，似乎像作者的一种回忆：剪刀仿佛象征着自己，一副历史的已经无目的的尖锐形态，却孤独地在年轻时熟悉的地方滞留。毛旭辉是不多的真正艺术家队伍中的一个，无论现实发生了怎样的变化，他永远保留着一个不可舍去的古老的本质：灵魂。

张晓刚：“89后艺术”，如果从时间角度来说，那些极少数仍



张培力
（卫）字3号
1991
单视频、4屏幕录像装置、砖

耿建翌
书
1991
综合材料





张晓刚
大家庭 No.3
1995
180×210cm
油画

画家张晓刚在作品前

坚持自己艺术追求的人的生存状态——不论是职业性质，经济状况，还是社会地位，创作条件等都无本质上的变化。'85思潮之后，真正的受惠者，恰恰不是那些促使中国现代艺术形成思潮的人（不论是艺术家，还是评论家）。这对于中国现实而言，似乎已成正常，不足论道。理论家、评论家、经纪人、艺术家、画商、还有投机者等各种角色鱼龙混杂、身份不明的现象是很突出的。在艺术家队伍中，前卫艺术家，官方艺术家，商品画家，以及"严肃艺术家"（既不前卫，也非商业性）同样也是角色模糊。从这个角度来说，"89后艺术"确实又是一个清理、建构艺术队伍的时期。

艺术家没有说出"清理"的内涵，是将队伍界限划分清楚各行其是呢，还是强调现代艺术的纯洁性：精神的和现实的？显然，艺术家已经感受到了多元化导致的无中心现实的来临。

对于那些始终执著于自己的情感和价值观的人来说，艺术与生命本来就是一种血与肉的关系，他们也许一开始并未那么清晰地想着要搞"现代艺术"，要争当一个反叛者，或者要去做一种倾向的代表人物，在他们那里"艺术"本来就应该是这样的。到了今天，许多年轻的艺术家步入了中年，生存境遇也逐渐变好，脑袋里装满了许多关于艺术和人生的经验和知识，但是他们对待艺术的基本态度仍一如既往，在现实生活中，仍然是一只荒原狼。苦恼也罢，不平也罢，在那长期岁月中逐渐萌生出的信念，使他们学会了如何从孤独中受益，如何在地狱中把握生活的真实，欢乐和痛苦都超越了生活行为本身。他们在生命的流程中，体验和寻求属于艺术本质的东西。真正的艺术家，艺术品，往往来自于孤寂，来自于对现实的反抗，来自对我们时代各种矛盾的敏锐感应和深刻认识。正如塔皮埃斯(Antoni Tapies)说的："一种艺术倾向，是对另一种生存方式的渴望。"

这时的张晓刚与毛旭辉一样，强调着波希米亚式的孤独的重要性，坚持着冥冥之中的信念，他还没有像1994年初出现的那样，对心灵与观念给予截然的转换。

作为批评家，王林这时已经感受到了物质主义的影响。这位批评家对1990年艺术领域开始的"市场"这个概念抱之以本能的反感。他预言，真正有价值的艺术与"市场"、"海外"、"消费"无关，他几乎没有预见到当代艺术所必需的艺术系统的来临。

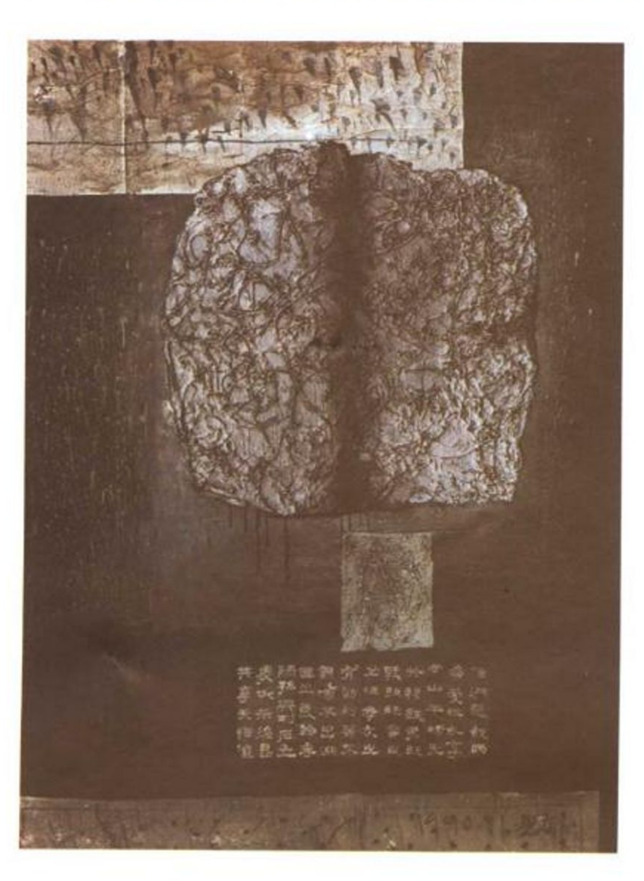
现代艺术家在89年后出现了种种分化，这是无须遗憾的，中国美术界早该分出不同层次。严肃的和探索性的艺术家属于将来时态，和通俗的纯商品化的艺术家居留于现在时态是不能混同的。前者的价值标准掌握在艺术家手里，他们听凭天性的呼唤和对于时代的深刻感应，向艺术永恒的峰巅迈进，在这里是艺术家在创造历史，人的自由和艺术的自由是不谋而合的。而后者的价值标准掌握在消费者手里，为消费服务的艺术家只能顺从时尚的变化和价格的波动，他们的成功在大多数的情况下，艺术品的收藏主要在海外，价值标准的外在性和他人化的倾向更加突出。正因为如此，有人甚至认为89年后中国现代美术的成功与否取决于海外美术界的认同，但事实却让我们看到，中国艺术家进入海外美术界的机会是不均等



大家庭 No.16　1998　190×150cm　油画







的，而且海外美术界对大陆艺术家的真正活动也很少有全面深入的了解，偏见和隔膜是不可避免的，于是给了某些人以可乘之机，在此情况下以中国现代艺术代表人物的身份在海外进行投机活动，这是一种新的混乱。但我们相信，中国现代艺术的最高成就只能由中国人自己来确立，中国艺术理论家和艺术史家在判断中国现代艺术发展状态的问题上将具有不可动摇的权威性。

谁是"以中国现代艺术代表人物的身份在海外进行投机活动"的人呢？这样的问题已经越出艺术问题之外。事实上，九十年代中国前卫艺术的成功几乎与海外画廊、艺术机构以及相应的展览操作者紧密相连，与艺术家在金钱与权力方面的成功无法分开。

在讨论"艺术创作的状态"时，艺术家叶永青坚持了一种敏感性：

中国艺术需要以艺术的方式思考和介入当代生活，以确立和提升自身的品格，同时通过参与更广泛更重要的国际性交流，为中国艺术提供同西方当代艺术比较的可能性。

中国至今仍缺少有意识同实体文化发生联系的评论家和经纪人，这种古典式的学术活动使现代艺术发展所必需的理论探讨、作品评价、美术史论、艺术市场、艺术教育等难以到位。所有的问题均需要国内的艺术理论家们根据自身的素质和可能的契机，进行选择，从而划分史论学者、批评家、艺术媒介、编辑者、艺术鉴赏家、艺术市场、中间人的界线，这种分化将使艺术批评的面目变得清晰。

我们对有勇气投身于文化实体、具有高层次的批评资格和文化特质的艺术经纪人抱着希望。

这个时候，中国前卫艺术几乎还没有开始进行广泛的国际性交流，因此，这个问题可以看成是对"国际性交流"性质的探讨的开始，而在九十年代初，"国际性交流"的概念仍然是一种纯粹的学术交流的概念，它与之后的"购买"和"代理"没有关联。

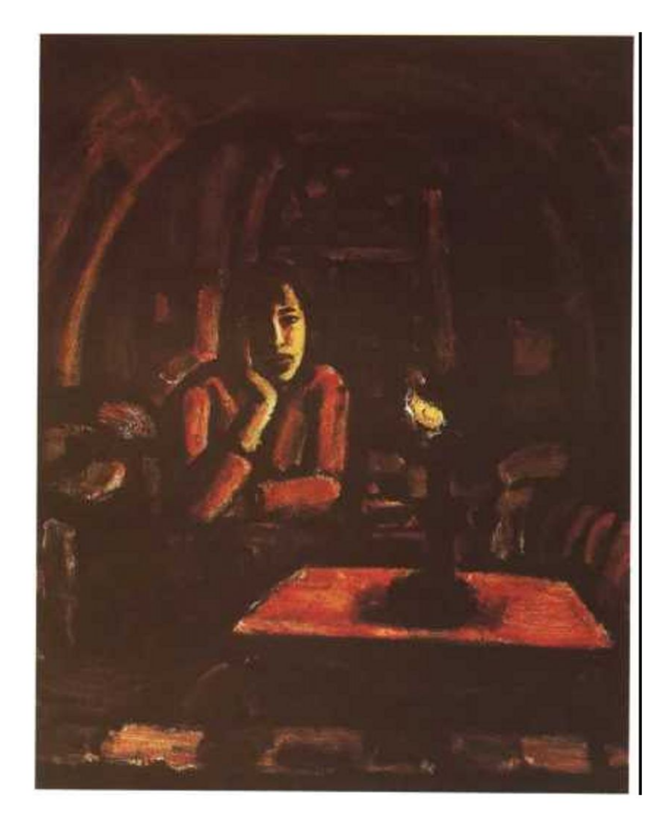
张晓刚：艺术发展到了今天，尤其是对中国艺术家而言，将自身置于整体的文化背景中去思考、把握艺术，似乎已毋庸置疑。但是否应当去全力关注"解决问题"，我基本持怀疑态度。众所周知，许多大音乐家的代表作品，如勃拉姆斯(V.T.Brahms)的《德意志安魂曲》、贝多芬(Beethoven)的《庄严弥撒》、肖斯塔科维奇(Shostakovich)的第5、第14交响曲等，其价值均不在"解决问题"上；后现代艺术和新表现主义的许多画家和作品也基本上是"旧瓶装新酒"。当然，这并不意味着应当否定艺术家的独创性。我只是感到，如果把艺术作为一种与生命无关的对立物来对待，如科研性的"突破禁区"，申请专利权一般，很容易陷入像西方七十年代达到高潮的纯学科性"风格主义"的怪圈之中。每个时代的艺术创造都不会是孤立而偶然的，我始终相信，人类的创造永远是集体的成果，任何富于独创性的风格的诞生，其根源并不仅仅是因为它的反叛性，恰恰是在一种延续状态中对未知的发现与接近。艺术不是一种对方程式的解析，艺术家更不可能成为某种真理的阐释者，他只可能通过作品昭示出某种早已有之的存在，犹如一个寓言，一种隐喻。在通往

艺术——这个有许多门窗的"黑房间"的道路上，更无法通过计算去寻求到一条最具保险系数的捷径。何况我们今天生活在一个各种理论和风格泛滥成灾的时代，正如贝克尔（Eenest Becker）所说："我们正被真理所窒息。"艺术家与作品的关系，是艺术家通过对历史和现实的体验与超越之后所凝聚的结果，此即"艺术状态"与作品的关系——这才是创造性的人格而非生存状态的人格的再现。

九十年代重要艺术家的张晓刚，在1991年之前面对的问题仍然是过去问题的延续。不过，潜存于内心的个体话语如何能成为有效的形象却是一个严重的课题，因此，事实上，艺术家在自己的画布上不断地改变、修正、乃至推翻已有的东西，同时不断地捡回、恢复一些不可抛弃的因素。有时，画家还将纸、布这类材料加于画中，以表现关于"死亡"这类主题。但是，在强化自己的图式方面，在艺术的形象资讯泛滥的今天，任何一个特殊的灵魂希望人们认可它的存在，都不得不使"灵魂的陈述"专利化。就语言生命而言，灵魂自身的独特性是难以说清的，只有当差异在语言中产生时，灵魂才有展示的可能，语言也才真正成为事实。也正是因为这个缘故，许多艺术家才想方设法确立自己的艺术形象。这个时候，张晓刚崭新的风格还没有出现，对于稳定的语言与语言的完整性表达还没有体会，"风格主义"被认为是一种"怪圈"之类的东西。诗意般的形而上表达还能够满足内心对生活的体验。

毛旭辉：我们常听到一种意见，即清理人文热情。持此论者认为，由于人们在艺术创造中灌注了过多的感情，因此妨碍了艺术自律性的健康发展。我的疑问是，艺术最重要的东西，究竟是不是艺术本身的问题？如果承认人的精神不是一个封闭自足的结构，那它必然受到历史、现实乃至天堂、地狱的侵扰。那么什么是艺术活动中的个人意志和纯粹理性呢？艺术从来也不是一项科学的成果或教科书。尽管有莫奈（Monet）、修拉（Seurat）、塞尚（Paul Cezanne）、蒙德里安（Piet Mondrian）。他们走到了类似科学的边缘。但他们从来也没有声称是进行科研活动，也没有人将他们视为科学家。事实上在软件技术流行的时代，艺术仍然逃不脱千百年来的那些使命，它总是同人类的存在相依为命，人类的命运便是它的命运。这就是西方现代主义运动从极端强调风格变化走到放弃风格的后现代主义的根本原因。艺术保持着它那古老的触角置身于任何时代之中。大概因为艺术与人的命运有一种不解之缘，生与死、爱与恨、崇高和激情，人类什么时候可以置这些问题而不顾呢？如果人类有一天真的放弃了它们，艺术便有了一个结局，一种纯粹的清理工作才有所指望。然而，它们存在于人性中，从来不会离开人们一步。在二十世纪末的种种忧虑和冲突中，面对不安宁的世界，艺术没有理由违背人性，也没有理由不承担自己古老人的使命，对存在作出自己的判断，对人类抱之以无限的激情。[7]

"清理人文热情"是艺术家王广义于1989年中国现代艺术展期间提出来的。文字的魅力也许永远是不能穷尽的。当王广义提出这样一个口号时，导致了艺术家自己不能控制的反映。王广义对这个问题的提出是一种对艺术精神性过分膨胀现象的敏感。他在1989年





左页：
杜峡　政治·政论
1992　150×180cm
油画

叶永青 逃逸者
1990　90×90cm
综合媒材

戴光郁　壁画修复计划之七
1991　200×150cm
综合材料

右页：
段正渠　二更半
1990　130×100cm
油画

洪凌　秋潭
1990　70×90cm
油画

《画廊》中的一篇对话式的文章中总结自己的艺术观的三个阶段时写道：“所谓信仰的崇高和文化修正不过是一种无聊的假设、是一种人文热情恶性无序发展所导致的。我现在主要做的是清理工作，即清理由人文热情的无逻辑化所引起的‘意义泛滥’……”实际上，王广义是最早发现意义泛滥会导致语言迷失现象的艺术家之一[8]。而对于毛旭辉这样的艺术家，缺乏对意义的追寻却是不可思议的。

作为'85时期北方艺术群体的理论发言人、同时作为“理性绘画”的阐释者、舒群继续着他的理论性思考。一个有趣的现象是，在1991年，也就是1984年北方艺术群体产生之后的第七年，舒群在观念上主张使艺术从““永恒”、“不朽”、“崇高理想”“回到物本身”。




黄峻
停止STOP
1991
90×70cm
石膏、中国皮纸、印刷品、油性和水性颜料

从艺术史的真实情形看，我们很难断言把艺术的历史人为地划分为“古典的”、“现代的”和“当代的”是否恰当。因此，更明智的态度就应当是把一部有关艺术历史的著作也作为一件艺术作品那样来对待。我们可以欣赏它的结构编制和秩序界定，甚而欣赏它精妙的言词和富有魅力的话语，但切不可以认为它所讲述的一切都是千真万确的，否则我们就永远摆脱不了危险的形而上学。指出这一点，目的是提醒大家，当我们对某种事物进行非直接经验性的或非测量性的判断时，我们理所应当的态度就是审慎和保持足够的清醒，从而作出尽可能合乎实情的推断（但对这种推断也不必过于认真，它不过是个人的意见而已）。基于这样的立场，我曾用“真理主义”和“物理主义”这样两个概念来概括古代的艺术和今天的艺术的不同面貌，也就是所谓“古典艺术”和“当代艺术”。而“现代艺术”在我看来则是这两者的一个过渡。

显而易见，关于艺术的内在的形而上学的历史逻辑在这个曾坚持“崇高”原则的艺术家那里消失了，这多少受“所有的历史都是当代史”这类观点的影响。“直接经验性”、“测量性”和“真理主义”、“物理主义”这样的哲学化概念的区分冒有理论上的简化和缺乏艺术敏感性指责的危险。但是，对物理性和测量的数字化的关注，表明了艺术家对形而下世界的关注和重视。当把现代艺术看成是“古典艺术”和“当代艺术”之间的过渡却表明了一个变化，即从形而上向形而下的转换过程。舒群注意到了现代艺术的形而上的危机，但是，正是当代艺术才最终完成了反形而上的课题。这当然与战后的哲学现象紧密相关。很快，艺术家发现，在中国，反文化、反形而上学是

九十年代艺术的旗帜。所以，关注物质性方面的问题成为很自然的事：

"当代艺术"在很大程度上要指靠材料本身来说话，而一个艺术家要使他所采用的材料充分地表达他的思想就常常涉及到采用昂贵的材料或体积较大的材料。这些方面常常都是羁绊中国现代艺术进一步发展的重要因素。在上述不可克服或很难克服的一些局限下，我个人的方法是尽可能在传统材料上寻找突破点：寻找具有当代性的因素，并使之聚合而产生当代效应。在艺术语言方面，我觉得清除空间深度感是使作品富有当代性的重要手段之一。由此，我的作品将从"试验性"、"新闻性"两个维度展开，使之既富有学科意义，又有发生艺术科学所独具的市场效应。

我从打出《最后的理性·绝对原则消解》系列作品后所关注的艺术问题与我在此之前关注的问题正好相反。以前关注的是重新审视文明的总所指，运用全新的能指复兴远古神话的光环，使事实上至今仍隐含在文明背后的阴影集中呈现在今天的阳光下。现在关注的问题是如何清理和消解这些阴影，如何使所有这些从远古流传至今的问题看得更清晰、更明朗，从而把艺术的重负彻底地卸下来。一言蔽之即是使艺术回到物本身。

这位北方人的思想与南方艺术家的观念有着明显的差异是耐人寻味的。"昂贵的"和"市场效应"是两个十分具体的词，它们的出现很明显地暴露出艺术家的实际生活问题。而艺术的试验方面，加减乘除的符号非常苍白地消解了艺术的形象传统，使绘画的危机直接显露出来。什么是从远古流传至今的问题呢？几乎没有人能够看得出来。

与任戬、舒群共同生活在武汉这个在夏天酷热的城市的画家李邦耀开始了对八十年代热衷的艺术基本含义的怀疑，这位在1991年期间还画着富于诗意的田园风景的画家说：




管策
白色的T
1991
170×130cm
纸板综合材料

艺术不可能再有什么确切的本质定义……历史与文化间存在着新与旧的矛盾和张力关系，它需一种机制来巧妙维系当代的心理平衡。就像艺术发展史一样，不管它怎样迂回或怎样改变，都不能回避艺术基本问题这一事实。传统没有解决的问题，就会留给我们去解决。正是这些未能解决的问题，才会给我们带来显示才智和技能的机会。

传统究竟给我们留下了什么问题？这不是一个可以随便提出的问题。"解决问题"这样的说法在九十年代初较为普遍，并且在部




叶永青　情人节　1994　190×160cm　丙烯、综合媒材

分艺术家和批评家中形成了一种交往中的语言惯性。但是、什么问题需要解决？实际上、每个艺术家面对的问题是不一样的，无论从精神层面或者从现实生活的层面来看、艺术究竟怎么了？这是普遍感到疑惑的、"解决问题"的说法在很大程度上是一种权宜表述。

魏光庆在八十年代以死亡为主题所进行的行为艺术活动给人留下印象。可是、在九十年代开始的时候、他开始关注"媒介材料与肌理的构成"。尽管在他于1990年制作的《黄皮书》系列作品仍然保留了"死亡"的主题、但是"死亡"从观念和行为的模拟转变为物质的符号化叙述：

在当代艺术中，如何选用绘画媒介材料，通过偶然出现的肌理效果去构成新的画面是十分重要的。以往的艺术形式都是在材料的局限中，充分发挥技艺去表现某一个故事或是某一处风景，当这一种技艺实现了这个目标时，又会带来另一种技艺的尝试。如今，我们已很难超越古人卓越而精湛的艺术技巧，从某种意义上说，这样一种技艺追求已不为当代人关注了。

在当代艺术中，绘画已经冲破了以往艺术的局限，它在很大程度上体现了艺术的开放性，即不为特定的材料所限制，这为当代艺术家自由选用绘画媒介材料，通过随机性的材料运用提供了多种可能性。由此带来的画面效果，不仅为当代艺术家提供了新的经验，而且为艺术的对象提供了新的审美趣味。

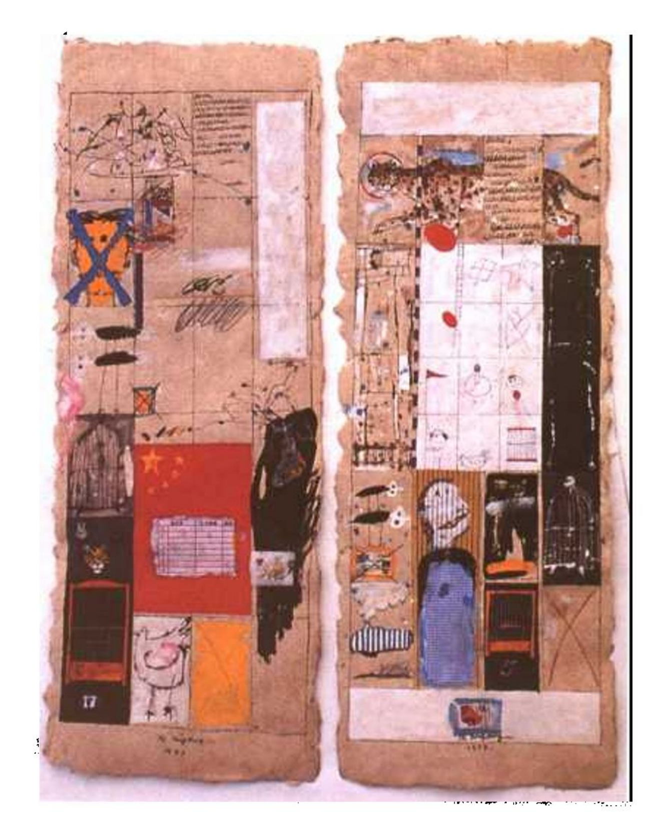
这种材料自由的选择和随机效果的自由运用可以使我们超越以往绘画的功能和局限，也可以使我们轻易地从以往的绘画类型及其钳制中逃遁出来去触及人们感兴趣的问题和文化热点，从而给当代艺术带来生机。

在八十年代后期，以王广义为代表的一些艺术家开始明显意识到创造性的真正含义，因此、文化修正主义的态度成为一种反个性化特征的观念得到传播"。不过，尽管如此、仍然有艺术家坚持"艺术的原创性"、雕塑家傅中望在以"尊重艺术的原创性"为题一文里强调：

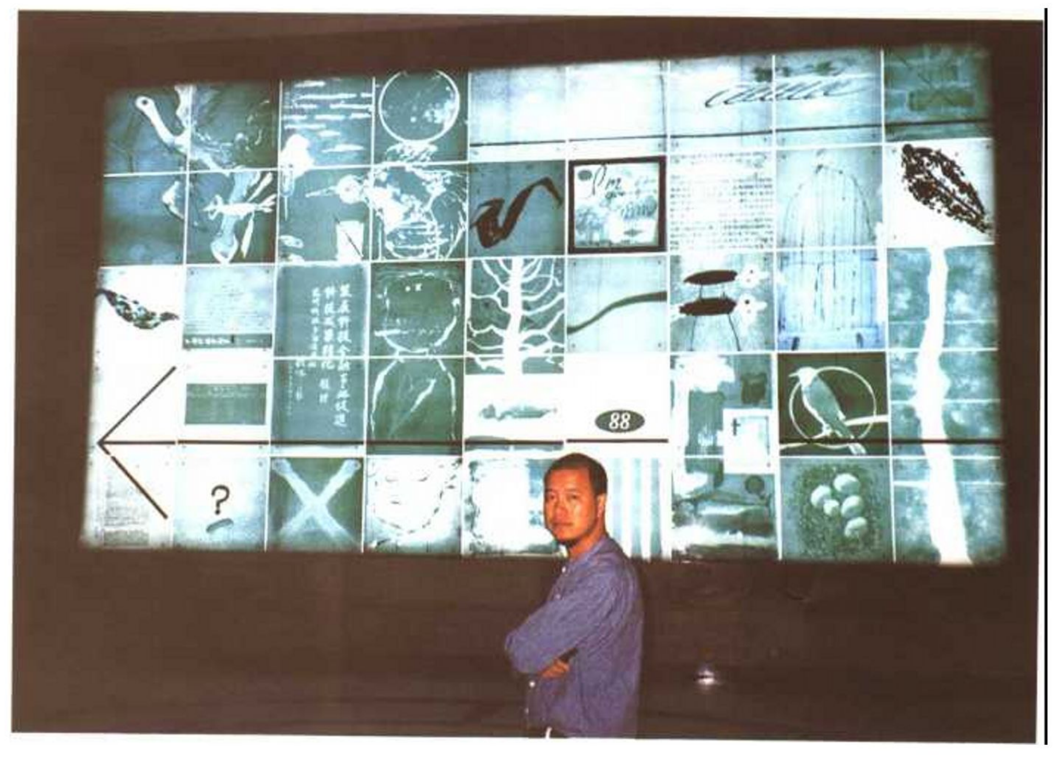
如果说'85新潮美术的意义旨在破坏与批判方面，那么今天我们面临的不应是沉寂与期待，而是建构与创造，将批判的形式转化为创造的形式。

在人们庆幸中国的艺术从单一转向多元的时候，我亦担心某种现象会阻碍艺术个性的发展，当下的美术似乎仍有一种清晰可见的模式，相同的图式、相同符号比比皆是，已成为一种流行状态，这也许是艺术家之间自觉与不自觉的偶合，但这只能表明作者创造思维受到了某种局限。

艺术最终是讲究独创性的，毕加索(Pablo Picasso)，马蒂斯(Henri

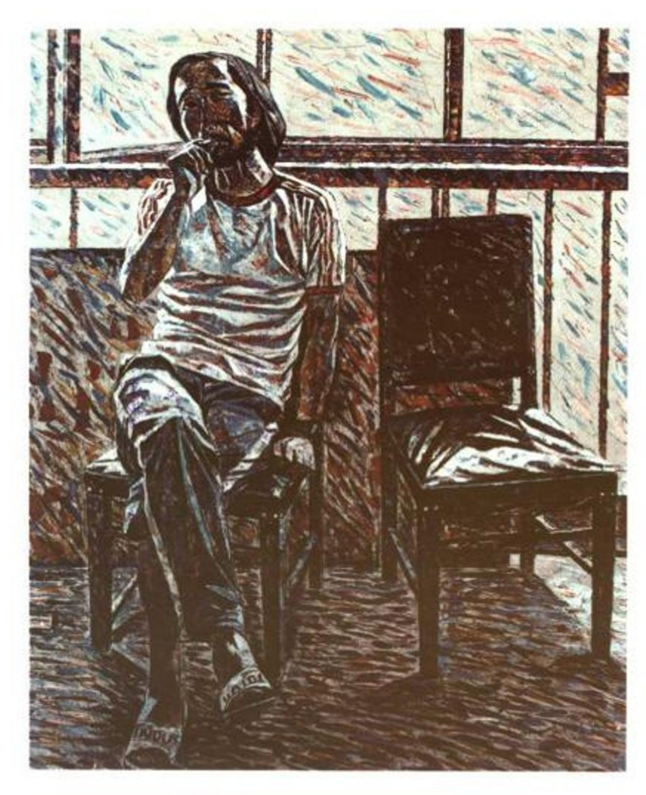


叶永青
纸上作品两件
1998
红纸
综合材料



画家叶永青在作品前

Matisse)，布朗库西(Constantin Brancusi)和亨利·摩尔(Henry Moore)，他们的作品就像他们自己一样，绝无仅有。我以为要建立新的视觉形象，必须尊重艺术的原创性，艺术家要有强烈的求异心态和逆反行为。





刘明
自画像
1992
162×130cm
油画

贾涤非
裸女坐像
1993
100×82cm
油画

### 1991，意义、思想与陈述：个体话语与新形象

八十年代的艺术发展，使大多数艺术家懂得了表达自己区别于他人的精神的独特性的重要。可是，'85时期由北方艺术群体的艺术家引发出来的“理性精神”，仅仅是一种宗教意义上的幻觉，它只起到了替代陈旧假定和过时规则的作用。尽管今天看来这种“理性精神”是必不可少的历史主义策略，但它毕竟不是个体性话语的场所。另一方面，骚动不安的“灵魂”或难以抑制的“生命冲动”也很难见出独特的个体性话语。本能、直觉、情感的运作倘若欠缺控制，其结果难免成为病理文献。

按照文化修正主义的看法，艺术家试图摆脱现成文化的影响的举动是幼稚和不可能的。这种观点以大量的具有风格延续性的例子作为依据，以说明艺术家的工作无非是一个对前人的图式进行修正而已。而事实上，对于一个艺术家，这种简化主义的历史观是有缺陷的。个体性话语的表达，最为基本的条件是艺术家拒斥既成文化的影响，因为这种影响因素实际上只是他人的个体性话语的具体表达，所谓“借鉴”对于真正有价值的话语表达几乎是一个粗糙得可以不假思索的词汇。精神的复杂性在于找不到纯粹的同一性，创造的根本是体现差异。人们的感知经受到人类、民族、地域文化的浸染了，以至把握自己对现实的独特体验进而将其表达出来至关重要。

艺术家个人的风格的延续性是一个有趣的现象。但是，个体性话语的表达与风格的是否急剧跳跃并无关系，而只与海德格尔所希望的表达有关。倘若堕入形而上学的玄想，艺术家就不可能产生表达的焦虑。这在艺术家那里，也许并不构成严重问题，因为表达的旅途的漫长，正是艺术家的某种要求。可是，相信艺术家的工作有一个最终的完善就成了问题。因为最终的完善属于本质主义关心的问题。明白这一点，我们就可以将艺术家假定的出发点和终极目标置于阐释背景，而把目光专注于话语的具体表达即形象语言。在这个时候，我们就会知道，重要的不是艺术家个人风格的上下文是否能严密，而是话语本身是否能引发我们一种不同于以往的后期阐释，而只有真正的个体性话语的产生，才可能唤起我们兴致勃勃的、被称之为的后期阐释。九十年代的艺术史表明了艺术家个体性话语的充分展开。实际上，新的风格诞生之日，正是个体性话语的表达之时，也就是说，新的风格是个体性话语得以证明的存在场所——我们正是通过新的风格了解到九十年代艺术家非同凡响的精神世界的。九十年代的艺术家知道，每个人都可能具有奇特无比的精神世界，充满着令人神往的崇高意向或浪漫情怀，但是，倘若不能将自己的这种精神世界通过准确的形象话语表达出来，灵魂的意义

是很难体现的。

八十年代重要画家罗中立、何多苓的个人风格的演变就变得远离中心问题。像罗中立在九十年代的绘画风格已经发生了明显的变化，更为成熟的个体话语将“朴实”推向了更高的层次，自由的表现性与控制构成了关于生命的更为本质的述说，“淳朴”不再是描绘，而是体现；技法不再是借用，而是生成。何多苓在1991年从美国回国之后，陆续完成的《迷楼》和《庭院方案》虽然是一种实验，但也表现出个人兴趣的迷恋。在传统艺术的提示和启发下，关于建筑的概念也融入其中——画家对这种关于“建筑”于其中的实验还作过说明：“在《迷楼》中，作为大背景，仍然是过去的荒野主题，只是作为中国式的人文处理，在背景上，用线条重叠了一种抽象的楼。而在《庭院方案》中，我则使建筑以体量的方式进入画面。在空间上，保持了《迷楼》中采用的平行透视，以表示对东方精神的尊重。”[11]

直至1990年，周春芽作品中还是那些肌理很强的人头或藏族人物。1991年，他在中国传统艺术的影响下开始画石头了，这类作品使人联想到古代的山水图。1992年，周春芽将人体和石头结合起来，以抽象的表现方式表达一种实验性的意念。之后就是他的不断变化的“石头系列”，直至1995年，石头都是他的主题。接近1996年，周春芽开始画狗，即“黑根”系列的开始。1997年，他开始画绿色的黑根。1998年，周春芽将人体和“黑根”结合起来，构成画中的内容。事实上，周春芽从1991年开始对中国传统绘画发生兴趣，风格的改变也是从1991年开始的。这时，画家从凭借感性作画转变为对文化图式的思考。告别反映藏族生活的思路使个人风格的表现成为真正的可能。在1993年的“中国经验展”上，周春芽的作品反映了转变的彻底性。周春芽在德国留学两年多，对新表现主义风格有直接的体味。

周春芽的绘画一开始就反映出表现主义特征，但是，东方血统的“孤独”更适合于古人作品中所弥漫的那种空寂感，而不是一种焦虑带来的痛苦。所以，周春芽的艺术风格的一以贯之的精神脉络是自由与随意的。对西方文化的体验居然导致了他对中国传统文化的偏爱，直至这种偏爱产生不是因袭的个人风格。周春芽的艺术虽然注重表现，但是，整体语言的把握成为画家的关键。他理解西方艺术中表现自我的因素，他认为对观念的有效表达才是重要的。观念可以重新组织这些语言符号和指导如何利用那些材料。在作品中，画家对局部和所谓“完整性”并不关心，而注重整体的经营。

“前卫”这个概念在九十年代通常指向行为和装置这类观念艺术，而事实上，周春芽也并不像八十年代那样关心如何与熟悉的传统对立。中国传统文人画构图的精致和笔墨的清晰尽管与当代生活缺乏理韵关联，但是，古人作品中的宏大与精深成为一种必须坚持和发展的楷模。因此，周春芽仍然属于体验性的画家，生存方式以及真实性不是靠一种过分理性的方式来验证，而是靠理性引导的直觉进行体会，文化严格来说是一个人的生存方式。所有油画、装置的出现包括材料的变化、画面风格的变化，都跟生存方式的变化有





何森
椅上的两人
1991
180×150cm
油画

陈雷
辫子症结·放下屠刀立地成佛
1991
146×114cm
油画



九十年代初的四川画家：忻海洲、郭伟、沈晓彤
1990

关系。一个人的生存方式跟社会的生存方式都有关系。所以我始终觉得中国水墨画还是有前途，因为东方人的生存方式对于整个人类我觉得还是有可取之处。人类现在忙于搞物质，忽略了这种东西，说不定经过物质、科学反过来觉得有些东西是可取的。所以我觉得有些东西自己在消失，但是暂时的消失，相当于被另外一个集团打垮了，但是总有一天所以我觉得有些东西要回来。周春芽独特的艺术风格正是他生活方式的一种富于理性的直觉表现。

对于中国年轻的艺术家来说，艺术的可能性已不成其为问题。这样一来，艺术家对“自由”的神话又产生了怀疑。所以，当我们读到以下一段文字时，不会感到吃惊：

> 我们已经明白一个简单道理：限制艺术工作的自由。这是一个艺术家在当代艺术中生效的规则。遵循这个限制自由的当代规则，划定每个人选定的形象语言领域，努力于富有逻辑感的推进工作，是我们扬弃现代新潮进入学术状态的标志。

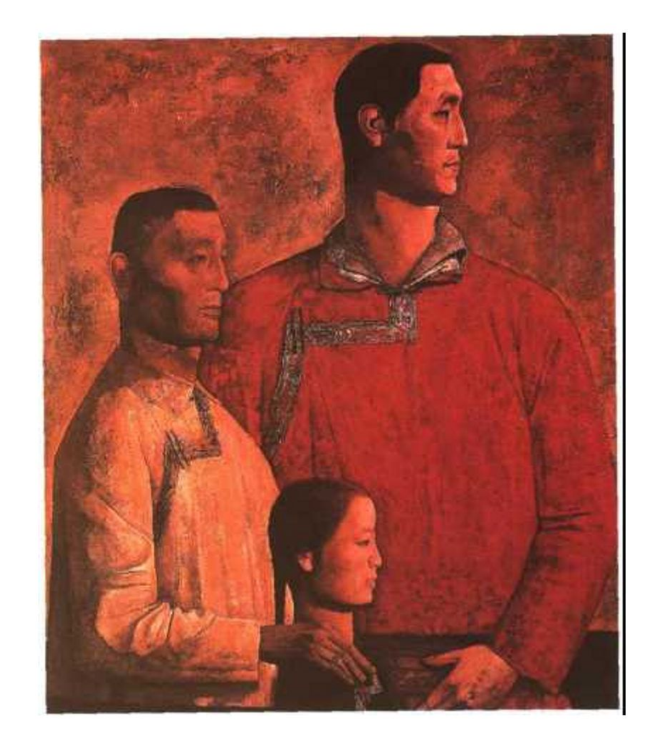
这段文字是1991年由李路明写的湖南“当代画展说明书”。在这个展览中，我们能从陈雷、刘采、吴荣光以及其他一些画家的作



右：沈晓彤
一些人·三
1993
200×180cm
油画

品中看到可以用“形象专利”加以描述的形象。在陈雷的作品里，辫子成了一个展开个体话语的母体，而刘采则把自然中的云团组合为一个抽象的有机体，艺术家过去作品中的自然细节被转化为富于体积的符号，但我们却对这些符号构成的形象难以作出直截了当的说明。因此，事实上艺术家在进行着一种将个体性的话语与新的艺术形象相对称的工作。对于这类艺术家来讲，凭借想象力，仍然可





左：罗中立
架电线
1987
66X56cm
油画

韦尔申
蒙古·蒙古
1990
100×80cm
油画

以在画布上进行游戏。

对'85时期的艺术现象十分熟悉的人，一定会感受到"模仿"与"相似"的问题，因此，将个人的形象与人们熟悉的形象拉开，选择更为准确的符号来再现自己的心理状态就成了不少艺术家希望完成的工作。所以，树立个人的形象专利就显得至关重要。

对形象进行转化并对这种转化作富于逻辑关系的形象阐释的艺术家是李路明。早在两年前，李路明就提出了"新形象"这一概念，当时的针对性是新潮运动中的一些粗糙的灵魂展现。艺术家假定了一个出发点：理性地对生命问题加以不损害其本质特征的表现，进而将由假定的出发点派生出来的一系列问题给以解决。无疑，在这位艺术家的作品中，我们可以看到由观念而来的造型，它与那些弯曲的生命符号形成了对比。

在1989年2月的中国现代艺术大展中以独特的"苞米"形象引起批评界关注的潘德海在此之后仍然继续对"苞米"情结保持着兴趣。画家时而将"苞米"形象放大，并展示其富于装饰倾向的奇观，时而他又把"苞米"聚集在一起，以便展示灵魂的神秘，尽管我们也许可以在贵州的某个偏僻的农村古老墓地找到相似形象，但无论如何，画家潘德海描绘的世界仍然属于一个独特灵魂的世界。

画家曾晓峰的形象世界带有一种可以忍受其痛感的诗意，画家并不想随意地拆散自然（包括人）的结构，但他将我们可以赋于名称的对象作为富于想象的重新塑造，这些形象使我们很容易想到







周春芽
躺着的黑根
1995
120×150cm　油画

周春芽
石头系列
1992
80×100cm　油画

画家周春芽与他的“黑根”

右：周春芽
绿色的黑根 — 月下情
1997　油画



“原始”、“神秘”、“巫术”这样的词，看来艺术家不回避这一点，他相信意义肯定是存在的，重要性的是如何将其富于绘画性地体现出来。

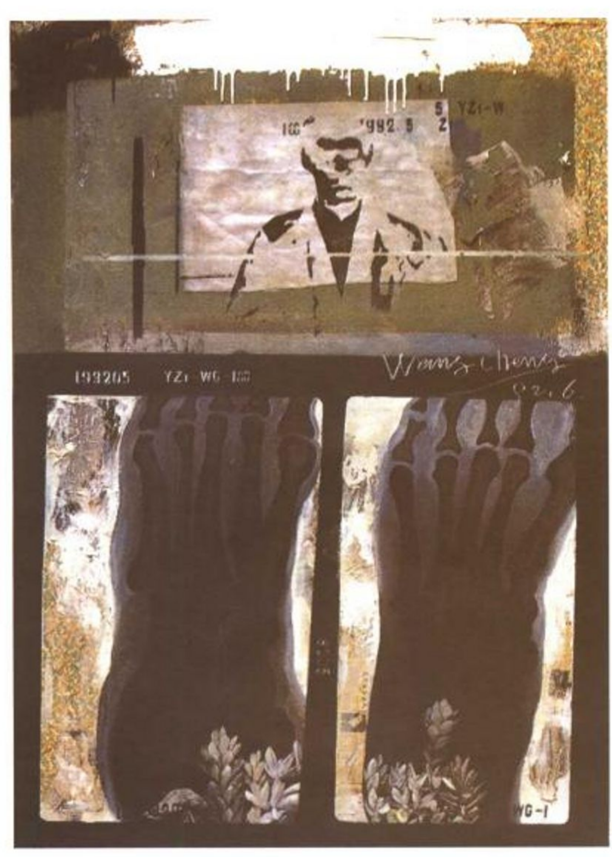
画家沈晓彤并不指望一种独一无二的形象建立，他相信：生活本身的独特性必然会导致笔下形象的独特性。就形象描绘而言，也许画家难以回避不会让人吃惊的结局，但是，那是一些什么样的形象呢？实际上，莫名奇妙的阴影和已被“稀释”或模糊了的形象把我们对生活的感受赶进了一个独特的空间，在那里，我们不得不认可生活本身的魔力。在整个九十年代期间，沈晓彤的艺术都处在变化之中，只是风格变化的阶段性特征非常明显。在红色系列（1991－1994）之后，画家开始了放弃过分表现性的努力，画面开始变得平静和缺少深度。这样的尝试当然是有风险的，因为放弃熟悉的表现风格将有可能完全丧失自己。不过，对于艺术家来说，寻求分明的个体性话语是十分重要的。1997年，一种新的基调产生了，画中的人物的实在性没有用厚重的笔法去表现，画家通过几乎单调的微妙的色彩层次的处理，去表达一种朦胧而真实的存在。直至1999年，沈晓彤实现了完全属于自己的风格样式，色彩的使用和表现充满活力地呈现出经过焦虑的实验时期之后的成熟风格和个人式样。

李孝萱可能算是第一个在将现代都市生活引进水墨画领域的画



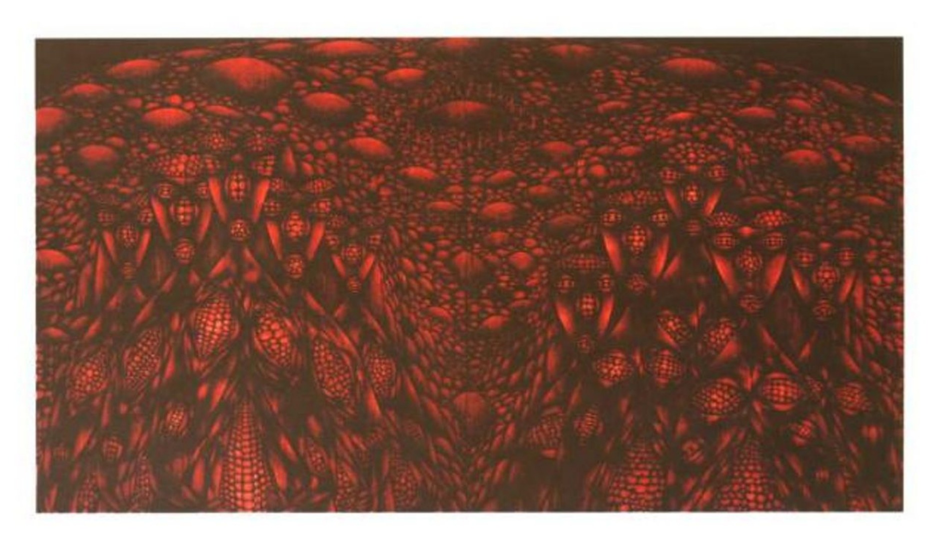
周春芽　绿色的黑根 — 名牌时装　1997　250×200cm　油画





家。八十年代后期，当他用写意的方式来表现都市景观的画面出现在水墨画坛时，便立即引起了批评家的关注。此前，所有的创新派的中国画家，几乎都是以抽象或传统的题材（如山水、花卉、古装人物或书法）作为表现对象。从画面的直观效果来看，这类题材与新的表现手法（泼墨、拼贴等）并没有产生趣味上的分歧。然而，现代的都市景观（尤其是建筑、汽车等）却一直为这些新潮画家们热衷。李孝萱吸收了麦绥莱纳及德国表现主义木刻的某些处理手法，将现代都市中人的焦虑、惊恐、荒诞的情绪表现得淋漓尽致。进入九十年代，他的风格日趋成熟，成为水墨画坛上一个具有建树性的画家。

王川的作品基本上可以被看成是用水墨的形式对美国抽象表现主义的一种诠释。应该说，在中国的前卫画家中，对于西方的现代艺术中的形式主义理解，王川是最深刻的一位。作为具有形而上的精神流亡倾向的艺术家，他的多重视野使他看到了传统水墨画在运笔的丰富性和细腻感上的不可逾越的界限，也清醒地意识到表现主义画家向单纯化方面的种种成功因素。他不追求“一波三折”那些



细小的趣味变化，强调画面的整体感染力和震撼力。他鄙视新文人画“那种妩媚、煽情、做作的颓废情调，以及笔墨趣味之中的雕虫小技或人生的失意、失落之类的无病呻吟等如此凄冷的一蹶不振的图景”。[1] 他深信，水墨画的传统身份已丧失殆尽，建议同行们不要在水墨画的当代问题上再去为传统价值多作诠释和辩护，而是要直面时代。不过，他的画面并非盲目的那种无教养的“宣泄”。他所画出的线条总是命定地带有一种特有的东方情境。他没有采用中国人固有的装饰化的手法，在墨色的浓淡和枯湿对比中，那些看似平铺直叙的线条，却给人留下有隽永的寻味之处。

在现代水墨领域，刘子建被认为是“谷文达之后最重要的人物”。他在探索水墨这种特殊的媒材在表现现代观念上的执著态度和忘我的勇气——用他自己的话说是“实验”的精神——给人特别的印象。他将自己的艺术界定为实验水墨，他鄙视那种笔墨游戏的艺术态度，一直苦役般地试图在自己的画面中表现一种具有形而上色彩的人类深层的生命经验，如时间、空间、速度给人的生命带来的各种冷暖感受。他相信这种经验最合适于水墨这种媒材来表现。

艺术家王鲁炎、顾德鑫、陈少平
1993
肖全摄

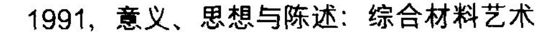
王成
某些疾病的致命程度
1992
170×130cm
布片复印件、油画颜料

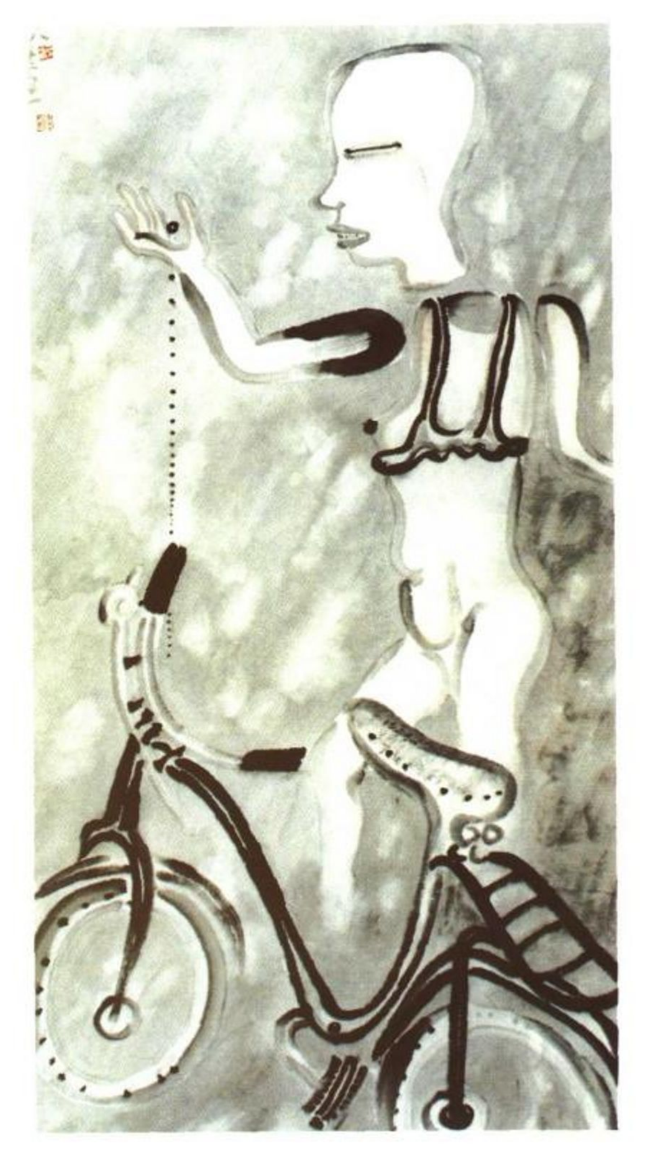
右：潘德海
苞米系列：寻人启示
1992
油画

他坚持认为："流变、通透、敏感、深刻，水墨情态本身比任何其他媒材显得优越。"[12]

作为一位水墨画家，张羽同时也是一个致力于东方艺术与西方艺术在当代平等对话的理论者。在放弃了八十年代的扇面实验之后，张羽开始了突破传统局限的水墨实验。在整个九十年代，关于水墨的讨论非常频繁，问题的焦点是如何在完全不改变传统材料和工具的情况下实现当代话语的转换。张羽最初试图使"作品具有较强的形式张力和凝重、伤感的内省情绪"，以后又以"蝌蚪"隐喻生命。这种象征性的方式在之后又被放弃，画家开始了纯抽象水墨实验。这个阶段，所谓笔势、笔力、墨色，都服务于表现由形而上冲动唤起的形式主义图像。为了表现某种结合的因素，张羽有时还将异域符号置入自己的画中，例如在《灵光3号》（1995）里，构图的上方还悬置了一个十字架。







左：王川　No.40
1997
98×180cm
水墨

李孝萱
失去着落的想象之一（局部）
1998
水墨

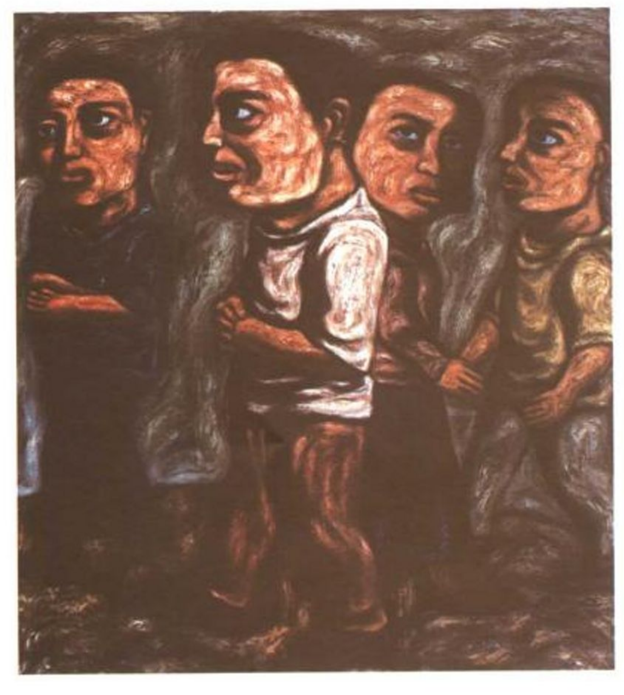
## 1991，意义、思想与陈述：综合材料艺术

尽管1989年以来的社会生活是平和与普通的，生活的可能性均在人们的想象范围之内，遥远的刺激只是一种偶尔做出的菜肴，可是，没有任何一种力量能够有此在的力量强大。也就是说在更多的时间里，人们必须面对的现实，必须对自己的一言一行作出负责任的判断。关于综合材料的运用在九十年代初期非常普遍。

对综合材料的使用始于'85时期的美术。但就架上绘画而言，1988年塔皮埃斯在中国的展览对中国年轻艺术家产生了明显的影响。不能完全肯定的说，究竟有多少中国艺术家完全是从某一位西方艺术家的作品获得了灵感，但毫无疑问，变化的社会生活使不少艺术家感受到了"材料"的表现力。对于中国的年轻艺术家来说，艺术的可能性在西方各种流派的介绍尤其是杜桑思想的影响下，已经完全开启，问题在于材料在什么样的情况下能够成为艺术语言的一部分。

在画布上试验材料的较早的一位艺术家是尚扬。这位艺术家早在1988年就以牺牲"形象"与"纯"的情况下而让我们看到了由富于体积的肌理构成的心理"状态"。应该说，尚扬的"状态"以及





傅中望
榫卯结构·贞
1992
木

赵能智
徘徊街头的人群系列之五
1992
125×115cm
油画

以后用其他材料（诸如印刷纸型板）完成的作品在形象意义上讲，与他早期的高原题材的作品有极大的距离，但是，我们从艺术家的作品中可以明显感受到，对有重量、有体积的材料的使用是这位艺术家对"高原"系列作品中没能完成的课题的一种试验性的解决。

大陆在八十年代前后出现了作品中的语言自发性，它涌现为艺术语言与社会语言的交织体，其成长的征候提示着既成秩序的荒芜：这里艺术价值的托管者缺席。传统艺术由社会中介体现的中心意识在此已出现最初的裂隙。它标志着创作活动经历漫长的丧失状态转向对自觉和良知的寻找，同时它是社会化语言规约自身的对立化产物，意指着艺术从意识形态框架返回其超越性本质的活力。

这一线索至"'85新潮"呈现为一种社会运动。新潮作品中的语言集体性减弱了语言自发性的分裂作用，是其形成社会运动的前提，"新潮"表现为一种社会使命感，一种对艺术的外在利用，它在自身的沉落中提示着积极的线索：即这一语言困境把艺术自身的保持提交给"89后艺术"的创作活动，从相反的意义向度上疏离语言的社会化网络，这一标志是创作活动对艺术超越性本质的回溯。从此一意义上讲"89后艺术"意指着从艺术本体论上提出世界。[13]

王毅这种形而上玄想的精神状态在九十年代初不是没有普遍性的。直至1994年，正当波普艺术全面展开的时候，我们也能见到充满宗教色彩的呼吁。对人类精神给予高度关怀的言辞让人感到不安和恐慌。[14]

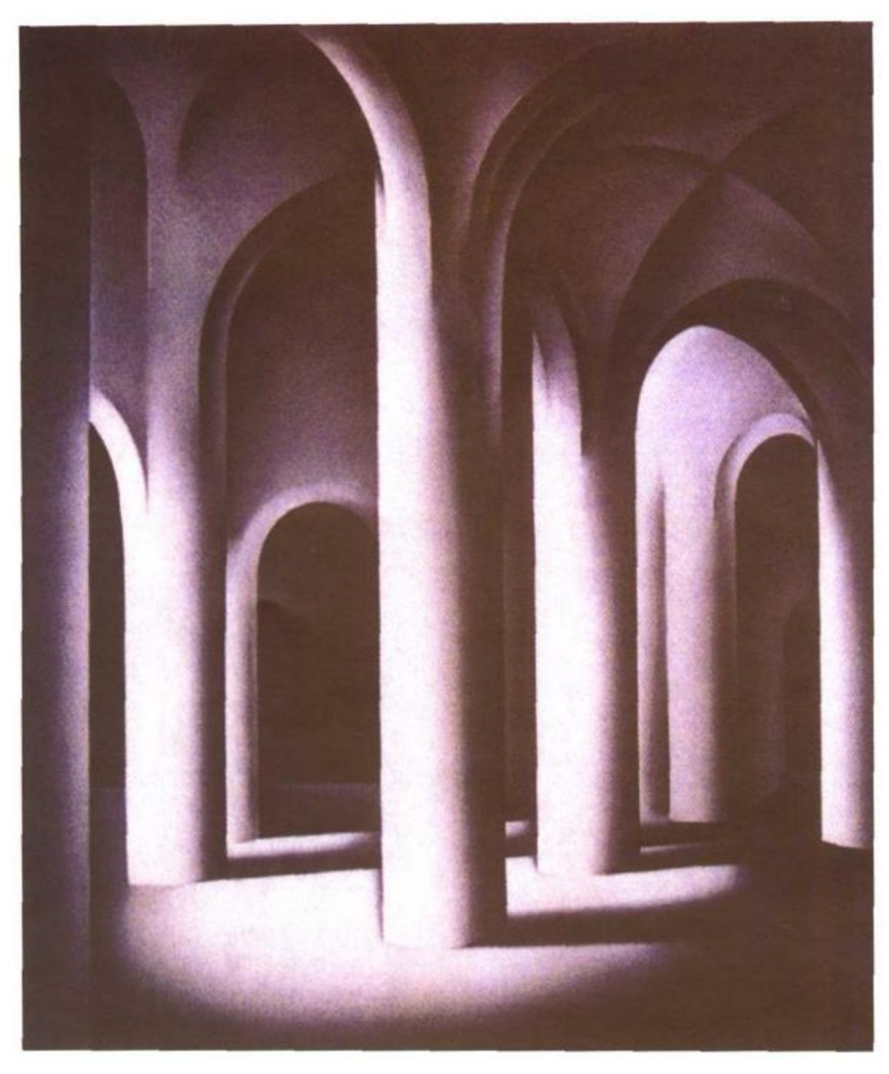
具有极端精神状态的王毅对泥沙、草木、纸浆的"泥水匠般"的使用，将"材料"推向了超越绘画的边缘。实际上，这位艺术家对画布的使用只是一种具有延续性的权宜之计，重要的是，材料本身（比如纸浆）在呈现一种事实，我们在这样的事实面前，不得不重新思考物质的变化中的含义。这方面，王毅不同于周长江。周长江在布上从事抽象的材料制作已有较长的时间，但是，这位艺术家在自己的作品中保持了"述说"的形象。这倒不是说我们从这位艺术家的一些作品中看到了生活的可视形象的影子，而是指，艺术家仍然把"材料"埋在了"审美的"外表之下。在1991年的作品中，艺术家加进了手套，但是，手套的形象性减弱了材料本身的呼吁。

在江苏的艺术家当中，管策与黄峻以及其他一些艺术家对材料的使用多少是有一点"肆无忌惮"的。在1991年的"八人展览"里，观众明显感受到了物质的重量。应该说，艺术家管策、黄峻已经抛弃了"底子"，而让"材料"自身构成一个自足的形象世界。管策以不同的材料（比如废纸板，铁丝）来表现"内心潜意识里经营者的某种心态"，但是，我们也能从艺术家的不少作品中（如"伞"系列）发现"审美的伤感"。我们似乎熟悉画中一些残缺不全的形象，但它们在纸板与乳胶白粉的遮掩下成了难以挽回的碎片。至于黄峻的作品，我们似乎更需要"触觉"的帮助——有些作品底子已完全不存在了。

画如同一面迷墙，上面均由艺术家留下了若干人为的痕迹。这里所有的带有模仿性的潜藏的动机，既有选择的堆砌，也有顺其自然的还原，无疑并非出自一种随意。

随意性是艺术家作为远离匠气的一种基本告诫，可它只被范限在视觉之上，却无法将其落实在自身行动之中，否则极容易成为轻率之举。故掌握心理控制能力，使艺术家能更贴切地把持住自我。(管策)

绘画之外的问题是一个值得关注的问题。绘画之外根据理性来界定是衡量某种特定的形式，亦即在画外寻找一个明确的支撑点，以便直接赋予作品以某种特定的文化意义。这种对作品进行狭隘的文化阐述或是进行文化象征的做法是走火入魔式，我一直认为对文





左：舒群
同一性语态——一种后先锋主义?
1993
170.4×135.8cm
油画

王毅
混合材料作品No.25
1989—1990
120×85cm
帆布、石膏、胶质水彩等

化的理解表现在绘画的形式创造之中应是整体性的。（金锋）

现代工业中给人一种张力和连续性这种感觉的机器，对于我，诱惑力远远超过我对于田园风情之喜爱，（在我画中）我好运用各种材料和技法去制作和表达，使人们常见的机器（即物）在我画面的重创空间中被置于一种默契的整体环境中，使得一个物在另一个视觉下变得比通常的物更具有一种凝固之感。（王成）

当艺术家把作品交给大众的时候是试图提供这样一个机会，即把自我艺术创造过程及其产生的事件与人共享并契合人们自身参与文化的愿望。

作为放弃群体表面自由的权力从而获得真正的个体实验，自由构筑了我们这代艺术家的生活方式。艺术活动是艺术家整个生命过程的体现，艺术家又通过各自的作品展示其不同的生命状态。（黄

峻）[13]

展览中的作品效果具有相似的倾向性。从艺术家的文字中可以看到，对于物质的魅力的微妙性是难以言说的，我们只能通过直接面对作品本身才能感受到艺术家在制作过程中的心理状态。至于艺术家的工作方法却是意味深长和有趣的。

在使用材料方面，刘鸣的工作显得有一些特殊，在这位艺术家看来，材料本身的物质性不一定非要直接体现不可。重要的是材料留下的痕迹。有时，这样的痕迹更能使我们感受到物质的破坏性，



尚扬
黄土高原素描之二
1991
65×80.7cm
油画

进而在心中唤起精神生活必要的"伤感"。

原四川青年红黄蓝现代绘画展成员戴光郁与王发林在1990年的四人展览中所展现的作品，很容易使我们联想到一些不陌生的历史。的确，贾斯帕·琼斯（Jasper Johns）的影子在王发林的作品中较为明显。而戴光郁则把传统文化的符号作了一次次的调侃式的处理，以至我们可以在轻松的状态下接受物质的游戏。

综合材料的使用很容易把艺术家引向立体的造型。王友身最初

在画布上使用了棉线、之后，艺术家很快就对画布本身的承受力产生了怀疑，于是，实物就成了语言本身。艺术家对丝网印、复印机的处理以及许多现成品的组织作过不少实验。在这位艺术家的作品中，我们可以发现文化的非文化化的倾向，具有一种启发观众对在劫难逃的文化游戏的反感。

同样对理性分析有着兴趣的北方艺术群体的成员任戬在陈述他的“视觉定标”的方式时也显露出对艺术历史的兴趣：

相对古典艺术而言，现代艺术活动具有以下几个特点：摆脱信仰投射所带来的主题意义叙事性（神话、宗教、文学），而回到艺术自身规律上（点、线、面形式），并注重物质性和即时性。这一转变是和人们从信仰时代进入科学时代相契合的。

现代艺术活动发展到今天出现了当代艺术，当代艺术相对现代艺术在物质性和即时性上走得更具体、更确切。这是由于当代的时代节奏更快，事物也越来越多元化和网络化。每时每刻，每个物都相对独立出来构成自身价值，即时性特点更加重要，物的实体性及其功能性成为人们注意的焦点。现实中的每个具体物，日常生活中的每个行为都具备视觉表达的可行性。从杜尚的小便池，沃霍尔的可口可乐瓶的重复排列到克里斯托（Christo）的大地艺术，艺术已从形而上的信仰落实为形而下的具体器物。

作为中国当代艺术家，具有双重任务，既要全力吸收西方当代艺术，又要创造性转化东方本土气息。两者是矛盾的，但又是并行的。“吞两极而取其中”，是个系统工程。系统工程必须按计划行事，它有别于零敲碎打式的工作方式。因此，我重视艺术作品的规则结构性、功能性、具体实施性和材料有序性，努力克服感觉式和情绪式的创作。

艺术向功能性的转变是我目前最关心和感兴趣的问题。其实，西方现代艺术中，从纯粹主义到抽象主义、至上主义、极少主义和概念主义，就已经出现艺术的功能性发展趋向。与此相并行的是其他人文学科也出现被功能性冲击的趋向。如：科学、数学、语言学对哲学的冲击，以及科学家成为思想家（耗散、突变、协同论对时空观的影响）的现象。“人人都是艺术家”这一流行术语，似乎在预示这一现象：艺术 —— 产品（工业产品或日常物），艺术 —— 思想 —— 每个日常行为。

“视觉定标”是我当下的主要工作，我正在把事物、时间和空间打上视觉的烙印，这似乎在泛化艺术的边界？我想在这种泛化中找到视觉作为人的重要感觉工具所能提供认识新世界的方式。[1]

任戬对九十年代的敏感性较舒群陈述得更为清晰，这位艺术家非常明确地提出了类似沃霍尔这样的美国消费社会的艺术家的态度，即艺术与产品的关系。这样的艺术态度在八十年代也许偶有端倪，但是，正是九十年代的社会特征，启发了艺术家的新的观察社会的态度。

任戬在完成了“扫描”组画之后，制作了一批与印刷有关的装置作品。事实上，这位艺术家的装置作品是要求我们仔细观看的，也就是说，作品中的形象具有重要性，这样，我们对材料本身便放





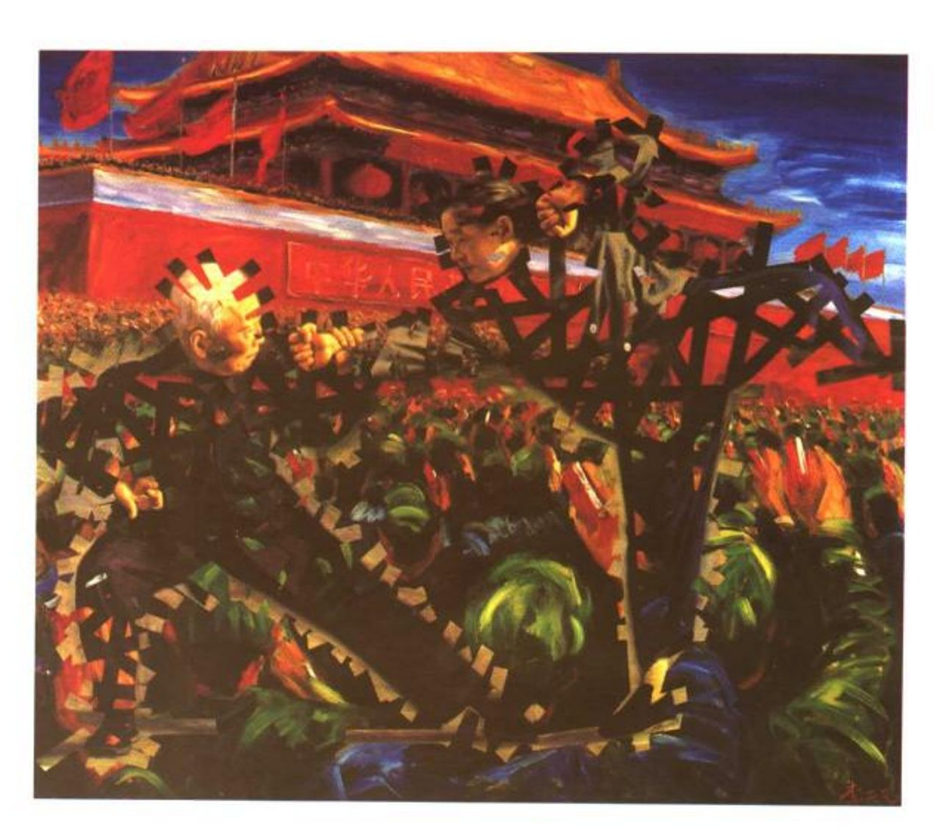
杨志麟
箫梦
1991
60×70cm
纸上水墨

俞晓夫
画室
1996
138×138cm
油画

弃了注意。但是，艺术家并不孤立地从事阶段性的工作，而是把架上绘画、实物以及其他材料完成的不同作品，看成一个整体。这个整体是那样地没有边际，以至我们可以在任何一个系列的作品中找到艺术家设置的问题。



王易罡
作品45号
1992
175×175cm
油画



右：李天元
锻炼
1993
185×210cm
油画

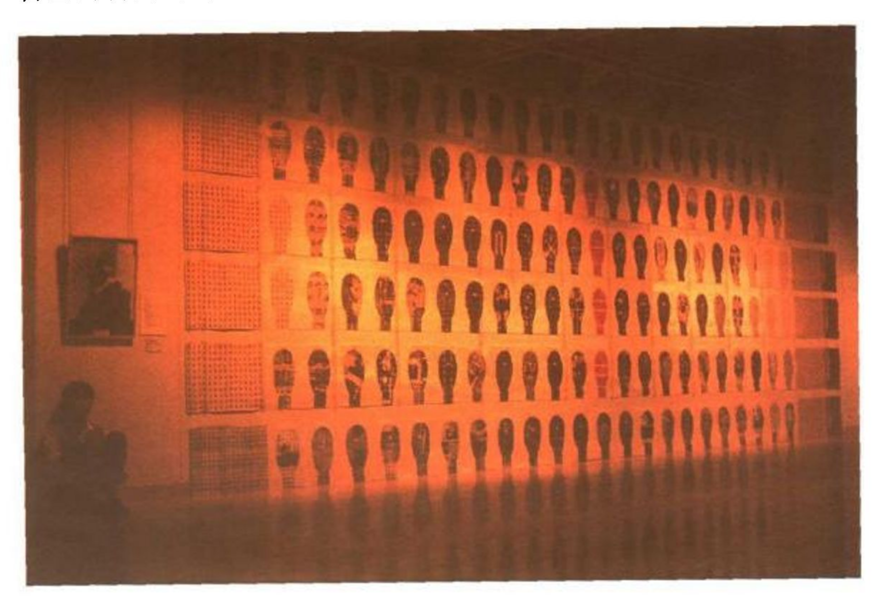
## "车库91展"

1991年11月22日至24日，"车库91展"在上海岳阳路的教育会堂地下室举行。车库位于上海人迹稀少的的西城，有八位艺术家参展。展览期间，艺术家利用车库的通风管道和照明灯作为作品的背景和陪衬。"车库91展"的主题被确定为"当下经验的现实"。

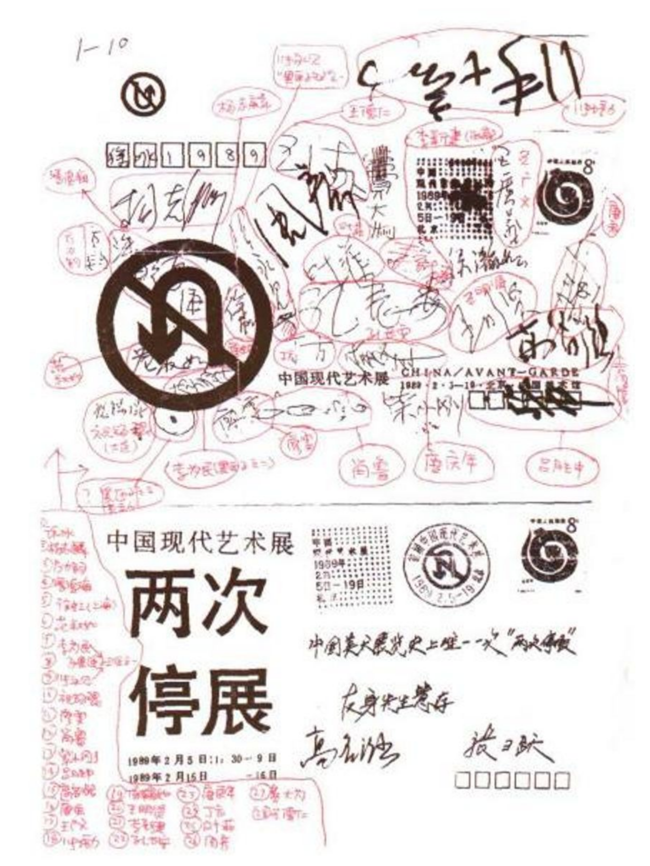
参加"车库 91 展"原定十位艺术家，因故退出的有杨旭和周铁海，实际参加的艺术家有八人，他们是倪海峰、张培力、耿建翌、宋海冬、孙良、胡建平、龚建庆等。

倪海峰的作品是车库左侧墙上悬挂的十几幅摄影，图片的内容是对类似现成环境和物体的涂鸦之后的摄影记录。根据想象力和经验判断，现场的涂鸦是肆无忌惮的，如果观众在现场，也许会被其人为对生活环境的改变感到难受和不知所措。可是，在展览中，现场的感受没有了，观众看不见被涂鸦的地方与没有受到破坏的环境之间的部分，因而不可能产生直接性的感受。图片成为信息，观众通过图片知道了曾经发生过的行为。此外，图片的色彩不是现场的真实色彩，而是通过机械和化学变异之后的影像色彩，这样，坚持认为作品与真实对象之间的亲密关系的联想已经没有意义了，现场曾有过的刺激被平面所消除，作品成了"一个可供观赏和想象的'摄影记录'"。图片告诉我们艺术家在那些墙、空地、仓库、门或窗、麻布包或石子上面涂满了数字符号和一些类似箭头、等号、

视力检测表上的E字的记号。至于色彩，几乎是红色或黑色的油漆的任意涂抹与覆盖。几年前，倪海峰与他的朋友广曜是在类似纸或布上作任意的符号涂抹，而在车库展上提供的材料表明，艺术家对实际的生活环境的涂抹显得更为痛快。显然，艺术家一开始就知道对真实场地的涂抹很难集中有效地进行展示，这表明，使用影像传播自己的自由的行为已经是确定无疑的了。因此，艺术家真正重视的



左：王友身
人像系列——现代佛龛
1990
330×900cm
综合材料

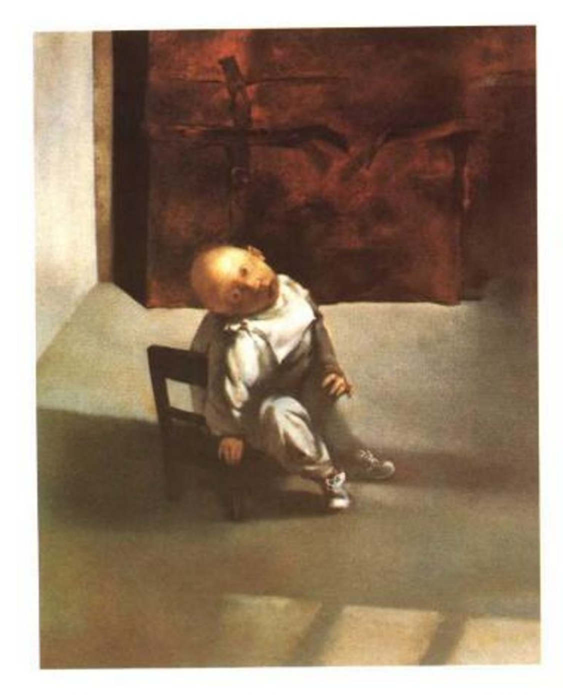



1989年中国现代艺术展首日封上艺术家们的签字

是自己行为与观念的传播，至于现场的真实性则是不必过分保留的。倪海峰的涂抹自然不是模仿儿童涂鸦，涂抹的痕迹具有无目的性和随意性。艺术家使用了大量的阿拉伯数字，据说“这数字最大限度地消除了地域图像或文字给人的想象带来的规定性，进而导向了释义上的广阔、多指与费解”。[17] 不过，对于观众来讲，是否“释义”是不重要的。那些没有形式规律的符号仅仅是艺术家无意识的涂抹。这种艺术态度当然部分来自对西方比如波络克（Jackson Pollock）这类艺术家的艺术和开放态度的了解，同时作为艺术家自己，放纵不失为一种乐趣。就艺术家行为的本身，导致一处真实的环境和物体的功能的改变并被作为一个特殊的结果放进展厅，这给观众提供了一些类似“艺术家为什么要这样做”的疑问，这就是倪海峰工作的意义。

耿建翌的作品《书》是一些错叠式印刷物。作品是由几十本自己设计制作的书本排列在木制书架上构成的。“书”的图像和文字重复叠印分辨不清内容。艺术家究竟想给人们什么？像耿建翌这样的艺术家，对于书本这样的东西无疑非常熟悉，他们更多地是通过理性对物体或现实给予思考，而不是像倪海峰这类艺术家凭着本能感受这个世界。人们可以猜测：也许艺术家对书本有了太多的怀疑？事实上，太多的书本对于日常生活显得累赘和无用，而书本在一个新的具有消费主义倾向的时代，其中的文字显得没有什么力量。当然，错误与没有意义的语词传达给我们带来了太多厌倦和烦躁，那么，重复叠印是不是对书本和文字的一种不信任的表达方式？耿建翌的作品给予了观众太多的思考空间，艺术家无疑没有规定什么，当然，规定也是无效的。一个多少与生活常识背离的物体

或者按照生活常识认为是错误的东西被认真地呈递出来，这破坏了观众正常的观察态度，以致他们不可能像面对日常生活的适用物品那样对待这样的普通物，只要认真，他们很可能会产生举一反三的联想，导致也许是“意义”的追问。如果真是这样，艺术家就已经







得逞了。至于作品本身是否具有什么奇特的意义则是不重要的。

作为《书》的声音版，在书架的另一端是作品《关于作品〈你看着办〉的一百个蚊香》，那是录音机播放出的嘈杂人声。人们对声音也是熟悉的，但对于嘈杂声通常比较反感，正如人们对印刷错误和重叠不清的书一样，没有接受的习惯。不过，艺术家希望观众正视这样的现实，即便是反感，你必须面对它。难道太多的让自己反感的现实都已经忍受下来，这样的无意义就不可以忍受？其实，生活中有太多这样的无意义和让人难受的现象，可是由于表面和习惯了的逻辑，人们已经麻木了，没有知觉了。用什么来提醒这样的麻木和没有知觉？像艺术家这样的举动也许是一种方式。耿建翌的这个设计在观念上有些与倪海峰相似，现场的真实性被录音机过滤之后变得不重要了，只有当前的声音在影响听到它的人，它记录的现场和客观事实。从艺术家使用的标题可以理解到一些意思，因为人们对蚊香的作用是清楚的：驱赶嗡嗡之声。可是，嗡嗡之声显然是驱赶不走的，即便使用一百个蚊香也无济于事。一台录音机，发出“嗡嗡之声”，这是一个提示，任观众怎样理解和对待。

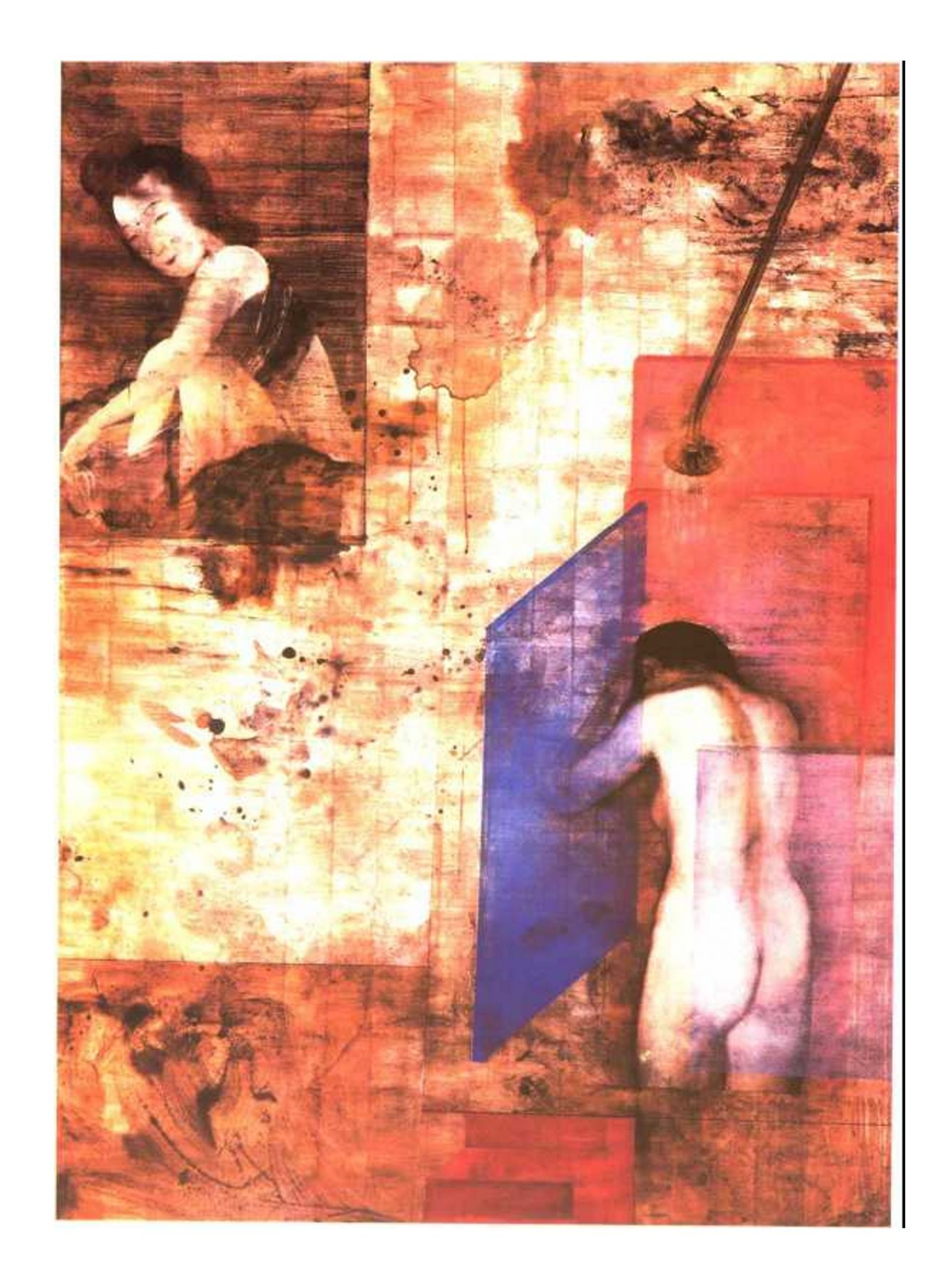
张培力的作品是用电视机直接播放录像。内容重复、单调、乏味、无休无止。张培力给予我们的信息与耿建翌的极为相似：让大家共同忍受艺术家早已不想忍受的一切。只是，张培力采取的方式不同，观众不是给出时间对作品有一个实在的了解，就是根本一晃而过，对作品一无所知。张培力自制的录像是艺术家反复洗涤一只鸡。艺术家将其放入盆里淋水，抹皂液，反复搓揉，以致这只活鸡像死鸡一样木然，毫无挣脱的迹象。

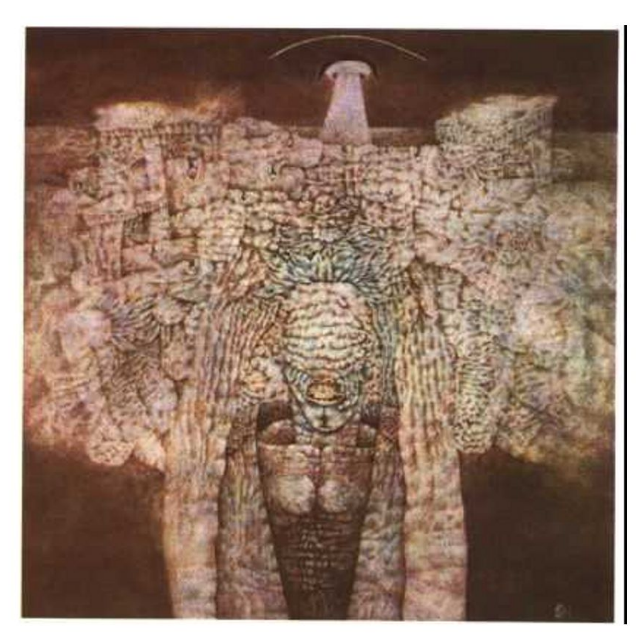
三位艺术家似乎尊重了展览的题目“当下经验的现实”，他们

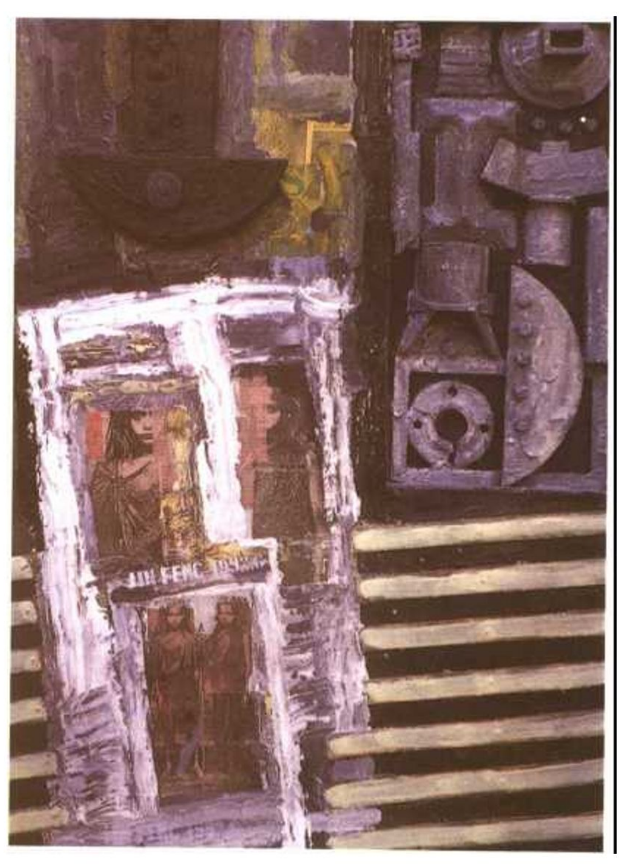
郭晋
别处（三联）
1992
115×90cm 油画

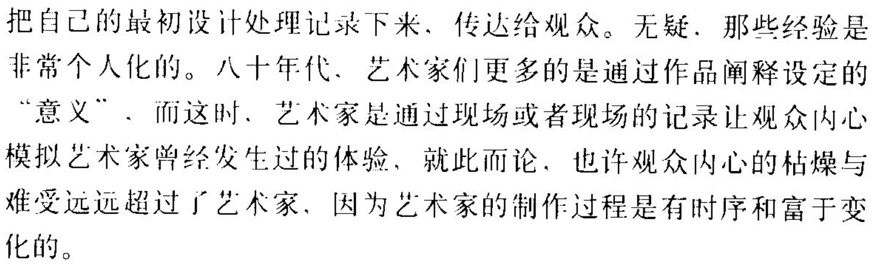
郭伟
室内包扎系列
1992
200×130cm 油画

右：孙良
奥菲莉娅
1990
100×150cm 油画









把自己的最初设计处理记录下来、传达给观众。无疑，那些经验是非常个人化的。八十年代，艺术家们更多的是通过作品阐释设定的“意义”，而这时，艺术家是通过现场或者现场的记录让观众内心模拟艺术家曾经发生过的体验，就此而论，也许观众内心的枯燥与难受远远超过了艺术家，因为艺术家的制作过程是有时序和富于变化的。

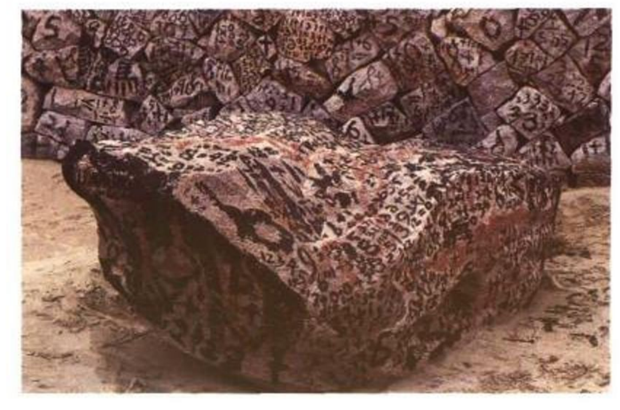
关于来自上海的胡建平的装置作品，吴亮的描述如下：

在车库的立柱近旁摆放着他的四件“集物作品”。他的这些作品语义较为复杂、费解和晦涩，带有相当程度的隐喻成分。他不是经由简洁明了的手段将观众引向某一确定的或多指性的观念空间，而是借助堆砌的、组合的也是让人眼花缭乱的“物品重构”达到一种强迫性的沉思。他用铁丝、T恤衫、铁铲、玻璃、瓷器、竹制品、扫帚、假花、沙石、树根、风干的鱼搭配出种种乖谬的形式，在强调象征性的同时也消解了象征的可能——物的象征指意在语境中发生了固有信息的质变，在一个“集物场”中，每个“物品”和语境都发生了抵触与矛盾——这恰恰是胡建平为人们带来的阅读困难。

左：何多苓
窥视
1996

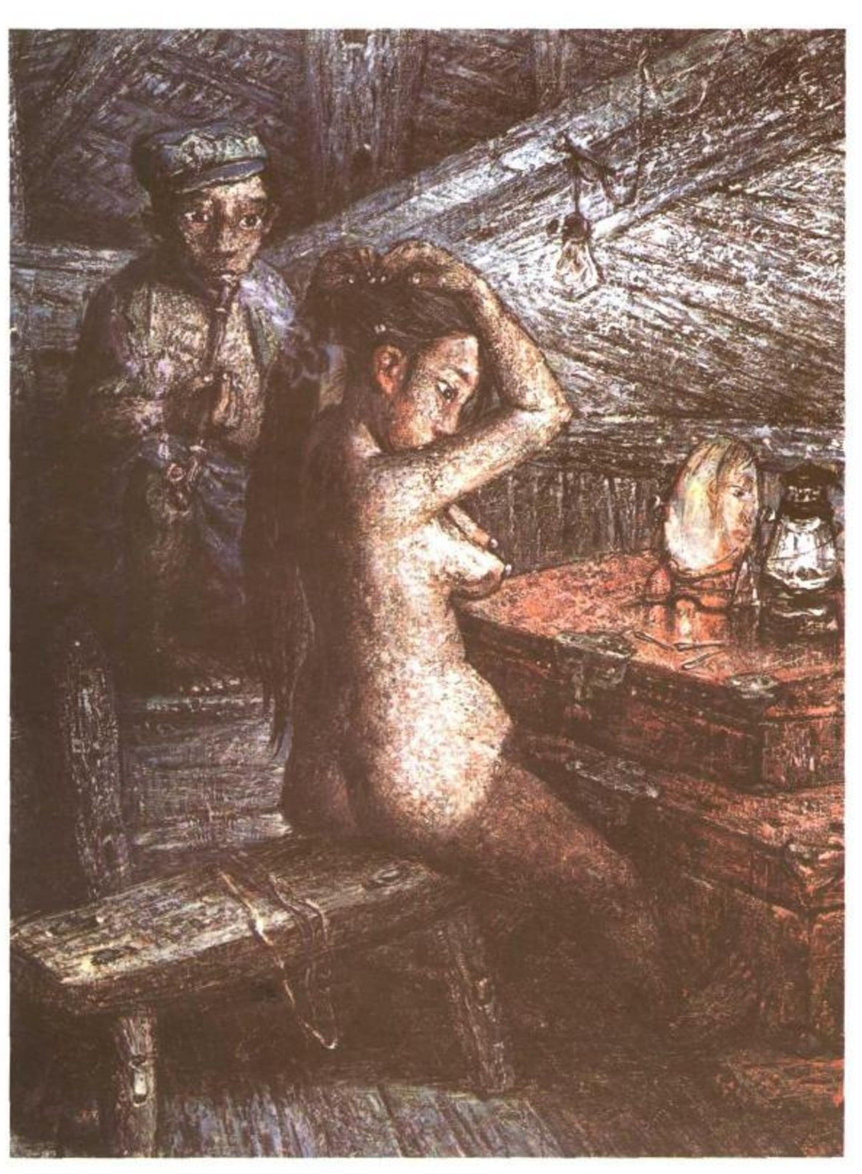
曾晓峰
夜
1990
75×75.4cm
纸、丙烯

金锋
不再与记忆有关（I）
1992
175×137cm
尼丝纺复印、木模



熟悉的日常材料在胡建平那儿不是作为一种弃物中的美学因素被发现的，他强调这些材料在“重构”过程中产生的意义突变和播散。因此，物性本身是不予重视的，重要的是它们的语义，它们时而是怀疑，时而是混淆，为的就是不让我们把视觉停留于外观。胡建平制造出不可游戏的玩具，一个假设的存在，它是作为问题，或者作为问题的问题认真地提出的。敞开和障碍、严肃性和故作高深、对物品的释义性发现和象征的拆解，这就是胡建平作品在“车库91展”中留给我们的印象。[18]

对胡建平的作品描述最后可以这样评判：混乱的念头集合了混乱的物品，如果观众认真，就会产生混乱的思维。



作为上海人，吴亮对宋海冬的装置制作的描述也是有趣和有帮助的：

这些装置作品为我们显露了宋海冬反叛的、中性的、不置评的潜能，有深度的暧昧立场，尖锐同时又含蓄——它们通常被安置在一块木板上，或者安放在一个自己制作的木匣子中（如《8-9-4-8》和《恐惧腐蚀灵魂》），甚至干脆就是一个木匣子（如伪造的《测谎器》）。这些材料并不复杂同时又难以一目了然的作品表现出某种窥秘的心理和微妙的偶然性启示。宋海冬对“关闭和打开”有着特别的兴趣，他把一个模棱两可的诠释提供给我们，本人却不在场。《对一张明信片的注释》究竟是遮蔽还是泄露，这个带有罗曼蒂克暗示的作品并没有给我们更多的好奇心满足，仅仅是片断、物件、残留品，却没有线索。沟通和反沟通便是这个作品的唯一答案。《测谎器》则在另一个层面试图揭示真相是否存在的问题，它同样是进退维谷的。测谎器的原型是民航飞机上的黑匣子，宋海冬照搬了它的形象，然后赋予了新的命名。这个保存飞行档案记录的仪器和“测谎器”的并置，典型地表达了宋海冬深思熟虑同时又闪烁其词的风格，以及他对普通经验的转换能力。

《把爱情从愚蠢的性爱中拯救出来》是件树脂上彩雕塑，一个女人的半身像。题材部分取自于薄迦丘《十日谈》中的那位院长嬷嬷。语义是暧昧的，需要多重阐明——这么一个反禁欲、幽默、挖苦或者倡导肉欲的题材，被冠上一个反纵欲的标题——作者究竟要表明哪一层意思呢？宋海冬的模棱两可性是他的一贯特点，在这次“车库91展”中，有些让人意外、缺乏准备的倒是他的一件最新作品《恐惧腐蚀灵魂》。这是一只躺卧的“木棺”，透过茶色玻璃，我们可以看到用木栅格隔开的葵花，一种过分精致、无动于衷、讲究得近于虚假和拒绝阐释的姿态。看来它是宋海冬迄今为止最为意味深长而又保持着客观沉默的作品了。[19]

倪海峰
记号1030
1991
环境艺术

罗中立
作品草图
1996
油画

尽管参加“车库91展”的还有架上绘画，但是，“车库91展”

所具有的特征是1989年政治稳定之后的最早的装置艺术展览是艺术家们对现实的敏感性和本能得以释放的一次活动。在这个展览上，装置与观念成为引人注目的对象。装置丰富的综合且随意的表现手段给追求语言准确的当代艺术家提供了条件。事实上，装置艺术几乎是观念艺术的表现形态，侧重于材料的处理不表明装置接近雕塑形式。"车库91展"上张培力的"洗鸡"、耿建翌作品、倪海峰的"涂鸦"作品、宋海东的"恐惧腐蚀灵魂"等作品很难简单地归类于装置。九十年代有很多的艺术家采取各种材料和手段投入到综合装置的实验中，架上艺术对于特别是新一代的艺术家来说缺乏表达的丰富性和准确性，这些艺术家对语言有了更为精确的要求。

事实上，综合材料、装置的作品在观念上导源于杜桑以及随后的劳申伯(Robert Rauschenberg)。[20] 从事这类艺术创作的艺术家通过自己的工作再次证明了"一切都是可能的"，但是由于不同艺术家的不同处理，却给我们展示了反映社会生活的不同针对性。

## 圆明园艺术村

从八十年代开始，陆续来自各地的"盲流"画家、诗人、摇滚乐人和流浪歌手，在圆明园生活并从事艺术活动。事实上，到八十年代末，已经有艺术家开始相对稳定地生活在这里。他们被称之为"盲流艺术家"，他们的漂泊、诡秘以及独特的生活方式引起了新闻媒体以及观察者的关注。

圆明园村的艺术家在思想与生活态度方面是不一样的，不过他们中的许多人在没有意识到经济体制的改革给他们带来茫然的同时也给予了前所未有的自由。他们在享受着这种失落的自由的同时对"真正意义上的文化改革并没有出现"[21]感到愤怒和不满。他们希望拥有从事艺术的充分条件和文化氛围，因此，对于因贫困导致的无价值感在很多艺术家的心中唤起了特殊的叛离和怪诞心理，同时他们对于基本的生存状况存在着持续的担心与焦虑。[22]

最先进驻圆明园的是一群青年诗人。人们知道的有黑大春（庞青春）、雪迪（李冰）、那天（唐伯志）等。很快，这些诗人组建"圆明园诗社"，开诗歌朗诵会，出版油印诗集。以后，有越来越多的青年艺术家来到这里。1989年，一位叫隐南的人第一次记录生活在圆明园旁的村落里"颓废和疯狂"的艺术家。他们有时甚至有意识地放纵自己：喝酒、斗殴、狂吠、放浪形骸——一系列非理性行为。八十年代末，王德仁、张大力、康木等艺术家曾是这里的成员。

八十年代，轰轰烈烈的"'85美术运动"更多地发生在北京以外的城市，1989年，准备了不少时间的"中国现代艺术展"在北京的中国美术馆举办，现代艺术的领导者高名潞与栗宪庭通过这个展览将各地的现代运动作了一个"检阅"。这是一次最后的晚餐，之后，中国现代艺术家再也没有回到乌托邦的文化社会，而是进入了一个物质主义的市场领域。很快，与"'85运动"有关联的人物费大为、高名潞、侯瀚如、周彦也相继出国。无论从任何方面上讲，









诗人黄翔与圆明园画家
1994
徐志伟摄

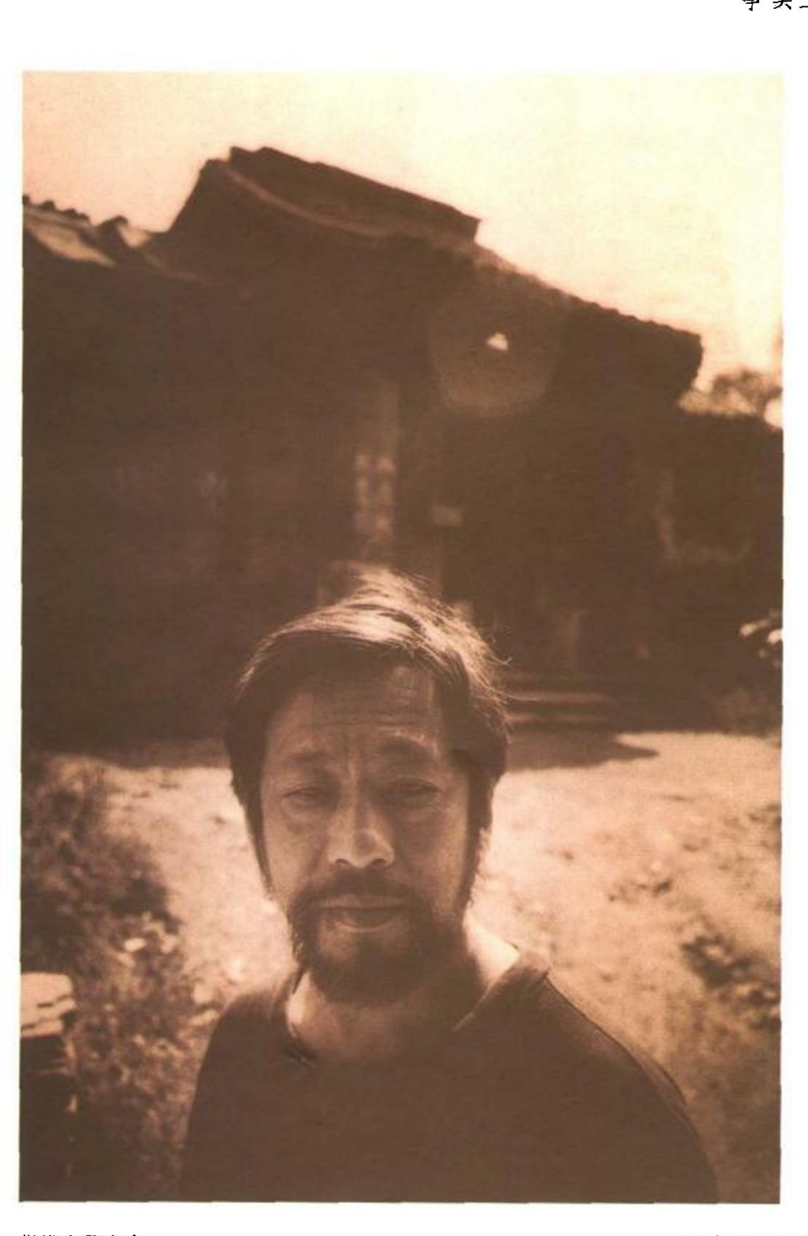
圆明园画家在除夕夜
1993
徐志伟摄

贵州画家摩根在北大画展现场
1992
徐志伟摄

圆明园画家村树林画展
1992
徐志伟摄

要继续八十年代的文化运动都是不可能的。这样，那些在北京盲流的艺术家开始了更加具体而冷酷的生涯，他们已经远离了自己的家乡，他们认为自己似乎与生俱来就只能从事被称之为“艺术”的事情。北京，这个有很多领事馆和外事机构的都市就成了他们生活立脚的地方，他们非常清楚，那些西方人对自己的具有反常生活内容和方式的一切都是感兴趣的。至于圆明园这个具有历史意义的郊区，则是因为它的距城市中心的距离和房租价格偏底这类因素而吸引着这些艺术家。[23] 正如编辑张晓军注意到的：

事实上，圆明园的历史废墟与艺术家们的文化取向并没有必然的因果关系。如果说有联系的话，也是一种潜层的。只能说这群艺术家们在潜意识中承继了中国近现代艺术历史流程中的奋进与悲壮，即肩负着中国文化发展的神圣使命，重建中国的艺术繁荣。实际上，圆明园画家村的艺术家并没有一种历史的负重感，只是一种生活方式和生存模式的选择。[24]


批评家栗宪庭
1991
肖全摄

从1991年末开始，圆明园村的艺术家迅速增多，这些流浪者漂流的生活、没有确定的未来、自由的空间常常把艺术家带入浪漫的梦境，并融入诗意的理想。这种精神生活对于年轻艺术家来讲，充满诱惑力，而这种心理状态也正是十九世纪末和二十世纪上半叶的西方文化滋润的结果。

就艺术精神传统而言，物质、金钱与艺术似乎是相互抵触的，精神要溢出物质的层面无限扩展，因此，仅仅从艺术家的基本态度来说，物质从来就不是什么目的，而八十年代的现代艺术也正是在一种思想解放的状态下在没有任何过多的物质追求的前提下产生的。可是，市场经济的政治改变了社会的面貌与氛围。在圆明园南面的电子街 —— 中关村，具有象征性的标志，它意味着信息产业的中心、经济发展的范例以及获取财富的天地。[25] 而圆明园的艺术家们据说对这样的环境非常反感：

而圆明园的艺术家们抛弃了一般人的价值观念，作为现实社会所应守护的一切他们都抛弃了，他们已嗅到各种不符合自己心灵发展的危险气味，于是他们竟力回避那些危险的动机，拒绝它们钻进自己的头脑。他们中的一些人学会了巧妙而果敢地逃跑本领 —— 从所谓的现实中、从不符合自身状态的诸种困境中逃跑出来，但难说在这个意义上的逃跑不就是另一种意义上的激进。正是怀着这样理想的一群漂流者，在二十世纪的八十年代末、九十年代初，自然形成了中国艺术家的聚居地，人们把这里称为中国的格林威治、苏荷或东村。[26]

圆明园艺术村的辩护人的这种说法是不太准确也不太真实的。事实上，有这么多的艺术家诗人和其他社会分子聚集在这里除了一种生活态度和生活方式的认同外，经济上的危机也使他们对生活方式没有别的选择，除非他们放弃艺术工作。他们不愿意回家，不愿

意受到机构制度的制约，不愿意对实际社会生活承担更多的责任，他们对常识和一般常规厌恶之至，他们喜欢每天的毫无节制、渴望被海外经纪人代理，渴望有一天自己的作品突然被社会所认可、他们希望成功、希望这个社会 —— 不管谁是权力者 —— 对他们给予高度的尊重。

现代艺术运动的高潮在1989年这年突然结束了。显然，圆明园艺术村的形成与现代艺术的余波有关，就好像一场战役结束之后的情景，散兵游勇总要在走向无目标的未来的黄昏中临时聚集在一块相互依赖和给予生存的信心。圆明园艺术村的出现与这样的虚构的情景多少有些相似。艺术村能够作为世纪末的一个象征，不是"它正赶在新旧时期的交叉路口上，起着承上启下的作用"，而是因为它为以后对社会转型时期的研究提供了一个辅助性的例证。圆明园艺术村没有产生在在此之前，也没有出现建设性的发展景观，甚至它最终演变成一个接近贫民窟的境地。

直至1993年，艺术村住有数十位画家，他们来自各地，大都毕业于美术院校。值得注意的是，九十年代的重要艺术家方力钧直到1993年还没有离开圆明园艺术村。这个时候，玩世现实主义正成为继新生代之后的又一个重要艺术现象，方力钧在这年参加了"后八九中国新艺术"展览、柏林"中国前卫艺术展"和6月的"威尼斯双年展"。

丁方是八十年代重要艺术家，这个时候，他在圆明园艺术村继续着他的艺术活动。在1991年1月的时候，当他针对1989年之后的艺术是否应该有变化时，他说：

我现在的思想很简单，可以用几个字概括：返回大地，即所谓"道化肉身"。这种态度比任何伪宗教都高级的地方在于，它下来了。这种精神不是在上帝那里，它须受苦，深入到每一个很具体的个体生命的感受之中，而正是这些独特的感受是形成独特语言的基础，这种返回就不再有很狭隘的民族性。像我们这一代人就是在寻找与历史的联系，和这块土地的联系。我最近的精力主要花在语言上，我试图用一些材料把我在土地上感受到的，与生命有深深联系的，一种刻骨铭心的，吃进去的，在血液流动中起伏着的东西表现出来。实际上，这种东西是浸透苦难的一种表象，它凝固在那里，但麻木的人无法感受到。[27]

丁方在1991年左右进行的实验在风格上与八十年代没有太多的变化，这位艺术家坚持对抽象的"人类精神"的冥想。由于对语言的兴趣，这个期间他实验了一些尺寸不太大的具有抽象倾向的作品。之后他成为台湾艺术经纪人王文纪代理的十八位大陆青年艺术家之一，参与了《艺术潮流》的编辑活动。

尽管愤世嫉俗是这里的艺术家的特点，但是，作为圆明园艺术村的艺术家王音、杨茅然、魏野、魏林、刘彦、张锋、邱兵、邵振鹏同样参加了中国油画双年展。[28] 如果开列圆明园艺术家清单，可以见到伊灵、鹿林、邱敏君、杨少斌、祁志龙、张洪钵、摩根、叶友、黑月、何锐军、王不等这样的名字。

自然，关于圆明园艺术家的职业性倾向是值得注意的。张晓军










圆明园画家村的冬天
1992
徐志伟摄

圆明园画家在北京大学三角地举办现代艺术展
1992
徐志伟摄

李星辉接受美国记者采访
1993
徐志伟摄

春节前，伊灵接儿
1994
徐志伟摄





在他的报告中说，艺术家们在圆明园艺术村所在地“寻找到了廉价的房租、宽敞的空间、群体式的安全感及相互影响、相互关照的人际关系。圆明园画家村仿佛是一所没有院墙的校园，他们共同经历着生活的磨砺和考验，共同享受着都市的喧哗和乡村的宁静，他们像农民一样地在画室里劳作，他们像个体劳动者一样地把作品拿到市场上出售。以文养文、以画养画的生存方式，适应了我国商品经济状态下的艺术生产格局，它既受市场的制约，又在市场中获取再生产的动力，这样的良性发展，是中国艺术家未来发展的趋势所在。”这种表述多少带有一种枯燥的诗意，因为一旦艺术家将自己的艺术工作职业化，新的问题又出现了——艺术变为行当作业。

1993年3月，在炎黄艺术馆，还有一次所谓的“职业画家的第一回展示”，展览的低廉的请柬标有十一位陌生的艺术家的名字。结果，人们发现炎黄艺术馆内根本没有他们要观看的作品。艺术家们没有在展厅里举办自己的作品已经表明了实际操作中出现了问题，更为值得注意的是艺术家们打出了“职业”二字。请柬的发放被认为是艺术家们想喊出“职业”二字。

在越来越多的人走向市场的今天，“职业”与商业越来越分不清楚，即使是一种纯粹、高尚的行当，冠以“职业”二字，毫无异议地被视为一种以赢利赚钱为目的的商业化行为。踢足球、绘画与卖草莓、开出租车的毫无二致。十一位画家的如此标榜，也许出于对作品的自信，或生存状态的昭示——卖画为生。[29]

记者这样的分析在结果上是准确的。

圆明园艺术村的村长严正学与来访的记者的对话暴露出在圆明园以外的其他艺术家心中已经消失的神话：

我们不能决定自己的作品在美术史上的地位。我们有的只是信心——对我们存在的信心。至于社会如何冷落我们无关紧要。重要的是我们画了，忠实于自己的理想，始终如一地坚持，这才是艺术的主要价值，而不是作品的优劣。

你在画什么？

我们不说。你自己看。懂艺术的自然看得明白。并从中获得自己的感受，一个人一种。

太玄了，你在画中表述的主题只能有一个，你想表达什么，总得向大众解释。

真正的艺术，群众根本不懂。凡·高的画，在大众眼里是商品。

但是，很多人称你们为中国的凡·高。你们以此自豪。可是，从另一方面讲，凡·高等艺术大师生前极为困苦，在他死后人们发现了他的艺术价值和贡献。在那不朽的奉献和他们自身的所得面前，人们深感敬佩和惭愧，于是加倍地报答，使其作品享有盛名和高价。我认为你们也有如此冲动。[30]

严正学在题为《天葬之路》的自传中写道：

十九世纪五十年代，卢梭来到巴黎的枫丹白露定居，随后，朱莱、丢普勒、杜比尼等青年画家也相继来此定居，由此形成法国著名的巴比松画派；二十多年前的美国纽约苏荷区里，曾聚集起一群

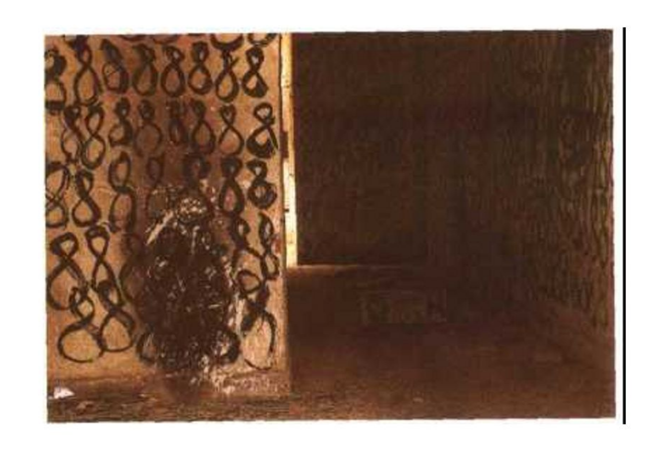
宋海冬
聚斯金德的香水盒
1991
240×240×5（h）cm
夹板、木、油泥、照像底片、铅粉

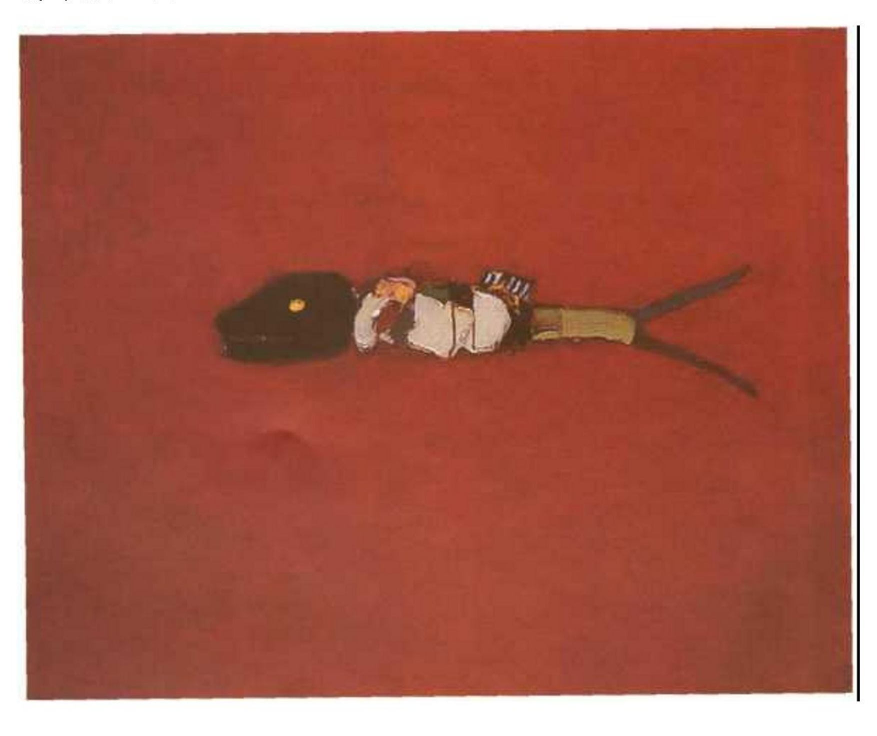
展望
失重的女人
1992
等大
树脂着色

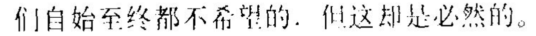
异想天开的青年艺术家，后来它终于成为世界著名的现代多元主义绘画的发源地；九十年代的北京，在圆明园废墟上的福缘门村，寄居着一群来自全国各地醉心于绘画艺术而称为“盲流艺术家”的年轻人……[31]

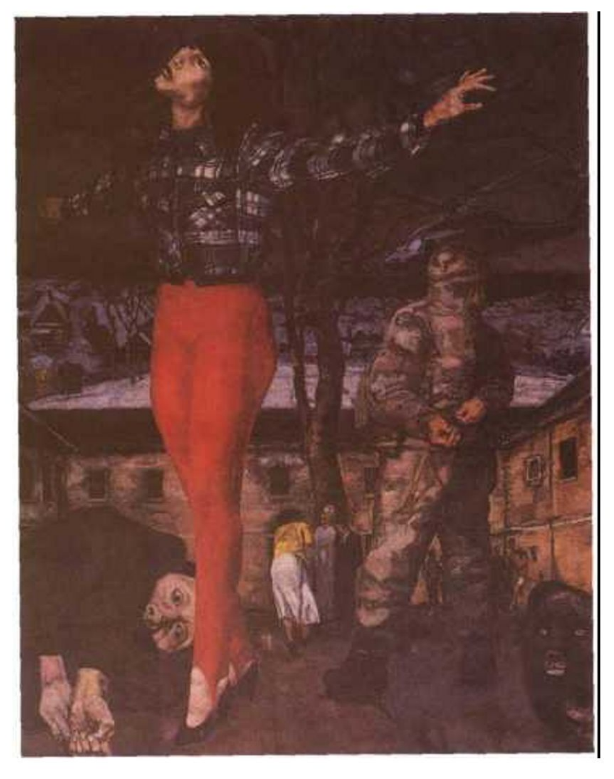
显然，这些圆明园艺术村的成员对进入历史充满幻想，他们相信凡·高的神话将在他们身上再次出现。他们认为历史甚至是东西方的历史都仅仅是周而复始没有变化地重复再现而已。

《圆明园艺术村自由艺术家宣言》中有这样的表述：“黎明前的地平线上的曙光已慢慢升起，照耀在我们的精神之路上。一种新的生存形式已在华夏大地上的古老而残败的园林上确立！”这种充满可能性的表述在以后的日子里没有得到相应的落实，这是艺术家









们自始至终都不希望的，但这却是必然的。

从 1992 年起，新闻媒体对圆明园艺术家村给予了大量的报道，其中不乏具有神秘感的猎奇和政治目的。不过，丁方这样来看待圆明园艺术家的生活：

圆明园的画家村已在全国各新闻媒介上被予以“特别”报道，使许多人对其产生了莫名的神秘感。实际上，这里并无神秘，也没有那许多的浪漫情调，只不过是一群选择了以画画为职业的青年人，由于地理和客观条件因素，不期而遇地相聚在圆明园遗址公园西墙外的一片居民区内。整个的情况是严峻的。从来没有听说过在商业、生意日益发达的当今社会，还有哪个角落能够避免冲击而保持“乌托邦”的诗意。大家——不，各人只能靠自己，靠自己的才华、实力、反应能力、敏锐度、交际能力及忍耐度。现代社会毕竟要求人们的太多，最好什么都会，从最隐秘的凝思创作到粗陋的敲敲打打，这样才能求生存，求发展，求精神上的需求。没有什么可怨天尤人的，因为我们就处身在这样的时代。也许，真正的艺术在未来的“明天”会更加被社会和公众关注，但在更为真实的“今

左：王玉平
鱼
1999
160×170cm
油画

倪海峰
空洞的宣说
1990
建筑物与油画

马保中
内伤
1991
195×150cm
油画

天”，它只能是如此。希望在遥远的地平线。

经历过八十年代和九十年代转折时期的人，都会为这种即将消失的精神深深感动。

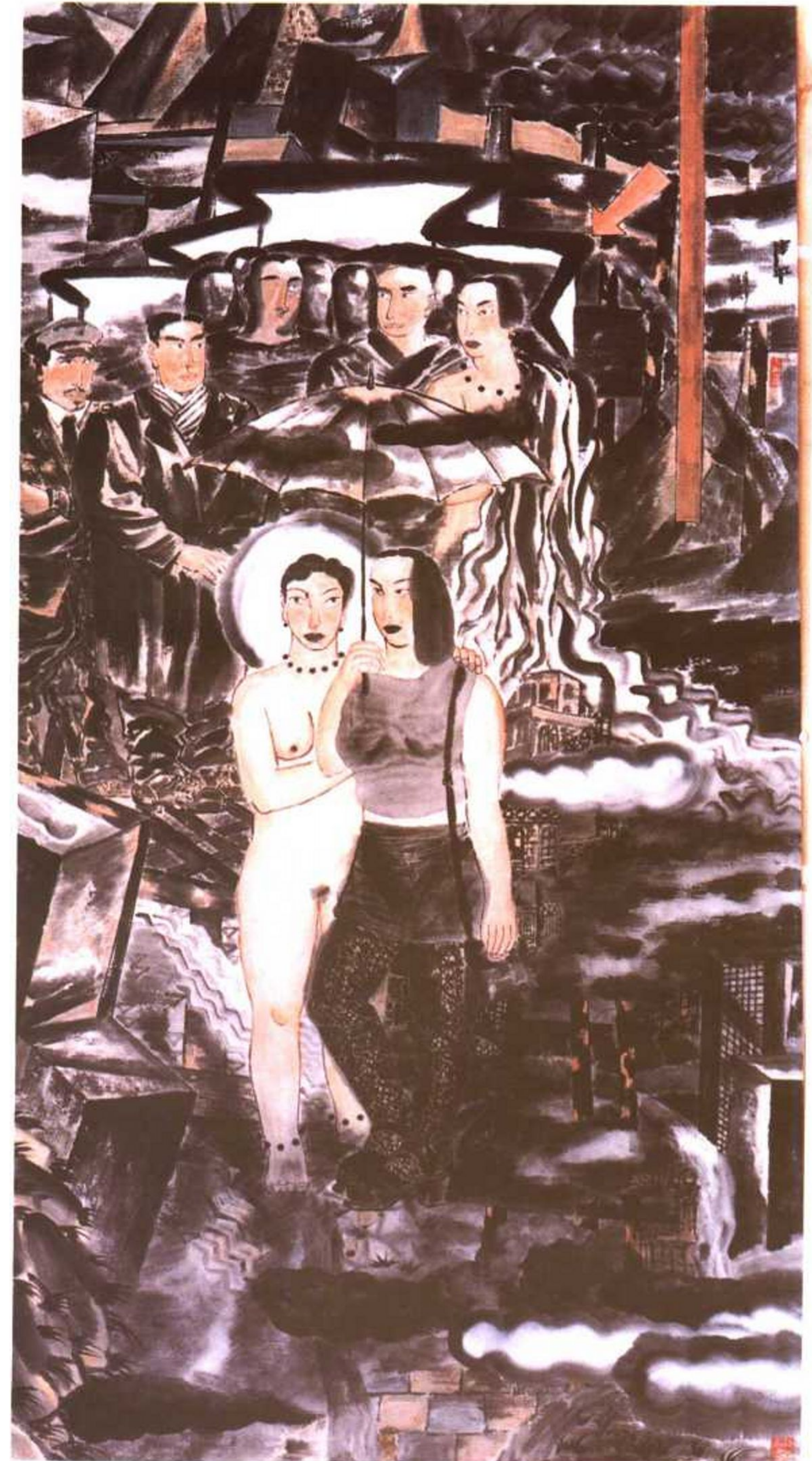
但是，无论如何，圆明园艺术村的艺术家主要以生活方式而不是艺术本身对社会产生影响，他们波希米亚式的生活方式创造了反体制的神话，但最终以出走和消失来结束这段历史。在整个九十年代，圆明园艺术家以没有工作、没有家庭、没有充足的自己支配的时间、没有规律的生活和没有明确计划的聚会但有大量的酒精和女人的生活内容来表现一种具有魅力的艺术家生活风格，显然，这种

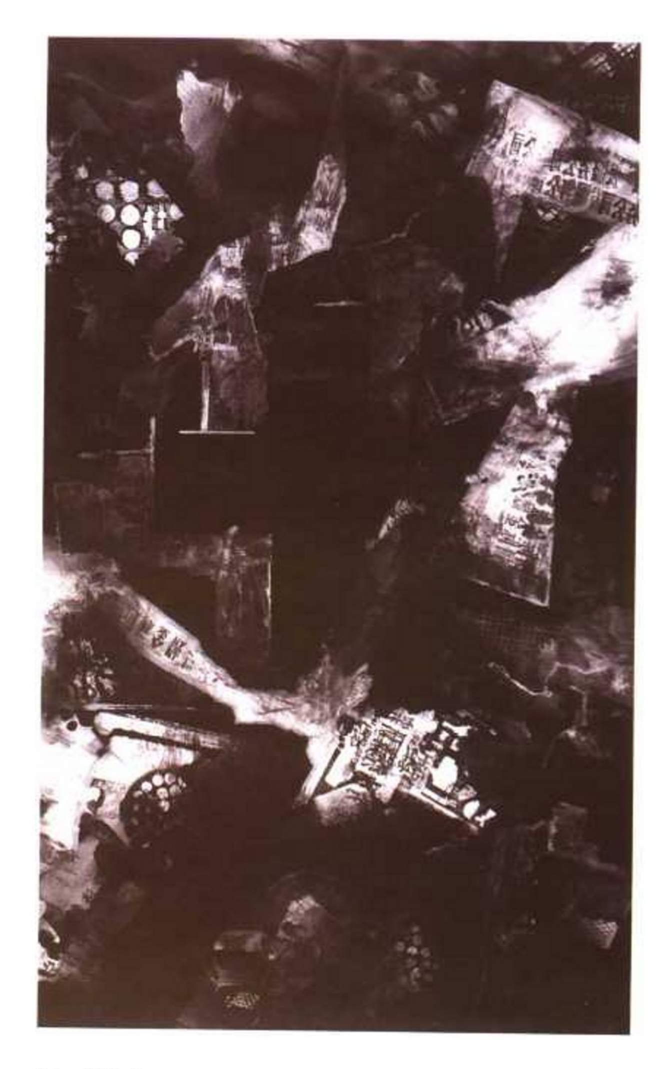


沈晓彤
诱惑31
1998
60x100cm
油画

来自西方艺术家神话的生活图式对于大多数年轻艺术家来说是充满魅力与刺激的。不过，像方力钧、岳敏君、杨少斌这样的艺术家，当自己的艺术受到来自批评家和西方人的重视时，就及时离开了艺术村，开始了他们的“雅皮士”的生活。[32]

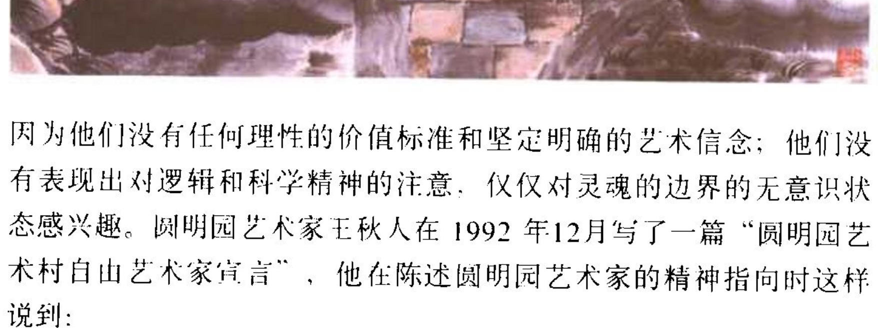
圆明园艺术家强调非理性生活的重要性，强调感情对艺术的至高无上的影响，强调艺术与生活的不可分割的联系。他们甚至带着对体制的反抗心态，栗宪庭说：“从社会文化角度看，它是积极的，是从一种社会生活的框架上对官方进行反抗，不管追求什么，自有它的意义、有破坏性，这个社会还是需要破坏性的东西的——比较有意识的破坏。”[33] 显然，这时的圆明园艺术家的“破坏”是没有实际社会价值的，他们与“星星”艺术家不同，缺乏明确的政治目标和最初的正义态度，这个阶段的中国现实已经不需要对民主和自由的浪漫主义的姿态的重复表演。他们不是浪漫主义的成员，





左：邹建平
两个女人
1999
196×96cm
水墨

刘子建
隐匿的十字
1999
264×82cm
水墨

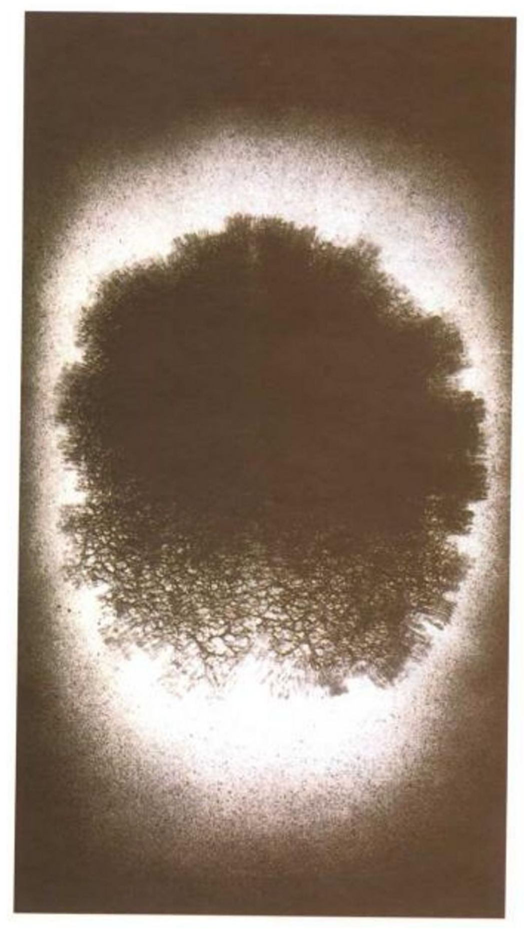


因为他们没有任何理性的价值标准和坚定明确的艺术信念；他们没有表现出对逻辑和科学精神的注意，仅仅对灵魂的边界的无意识状态感兴趣。圆明园艺术家王秋人在 1992 年12月写了一篇“圆明园艺术村自由艺术家宣言”，他在陈述圆明园艺术家的精神指向时这样说到：

我们要回到生活的本来状态中去，恢复真实的人生和人的本来面目！

我们注重内心的精神观照；





刘子建
作品2号
1999
82×164cm
水墨

张羽
灵光第27号·飘浮的残圆
1995
199X90 cm
水墨

*我们追寻的是整个人类正在丧失的却是我们赖以生存下去的最为本质的事物。*

*我们为了我们的艺术信念扛起我们的爱情、信仰、欢乐、悲伤、痛苦、成功、失败、死亡去漂泊!*

*我们为了我们的灵魂和思想的实现流浪在故乡的土地上!*

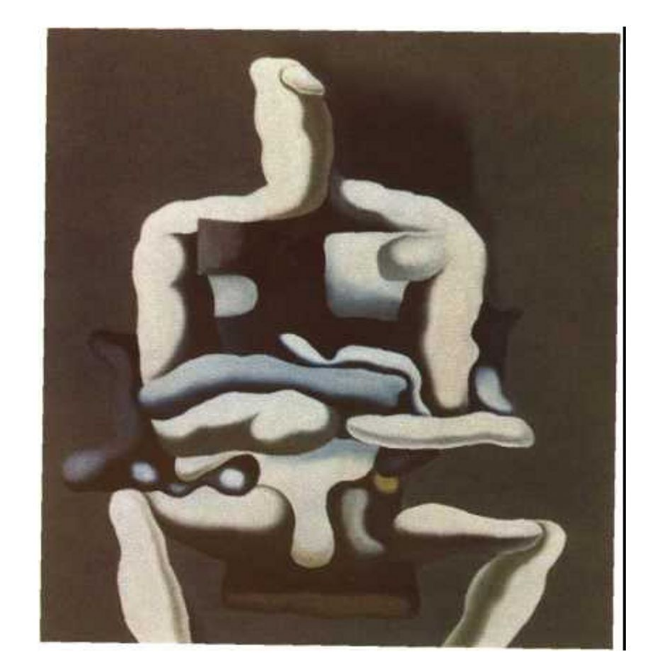
这是年轻人的诗意的梦幻，这种梦幻对于理性尚未成熟的人具有吸引力。但是，这种梦幻没有激情，因为这种梦幻含有焦虑、恐慌与缺乏理性。事实上，大多数圆明园艺术家对于“生活的本来状态”是没有认真思考过的，以致这个“本来状态”成了一种巫术的“他者”，没有人见过，也没有人真正信仰过，一旦生活现实的状态发生改变，特别是物质条件发生改变，他们就不会去关注那个由于金钱的短缺导致的饥饿的“本来状态”。“星星”艺术家基本上是浪漫主义者，他们具有明确的政治原则，是将艺术作为武器的政治上的激进分子。圆明园艺术家基本上是社会的激进分子，他们是与社会秩序和文化体制进行对抗，至于艺术本身他们不是真正十分在意，生活与行为方式成为他们面对社会的骄傲和资本，除了凡·高的生活神话，他们没有任何艺术楷模或者范例，而“星星”艺术家则宣称：“毕加索是我们的旗帜，珂勒惠支是我们的榜样。”显然，艺术的反叛和社会的批判立场融为一体。如果说圆明园艺术家们具有自己的政治态度，那也仅仅表现在服饰和发式上，他们没有“星星”和“'85 艺术家”明确的思想标准和政治立场。他们仅仅是一些无政府主义者，他们对社会的反抗和对政治原则的挑战是自发的和极端个人主义的。[34]

具有讽刺意义的是，尽管圆明园艺术家对清贫、自由的生活津津乐道，可是一旦他们拥有了金钱与名誉时，便不再重复过去的生活，对市场体制下拥有财富的“贵族”表示反感，但他们的内心希望通过对“贵族”的反感姿态来达到“贵族”的生活标准。圆明园艺术家不乏年轻的女人，她们能够满足艺术家们诗意的生活与灵感

的启发。在很大程度上讲，自由没有带来思想的弥漫，却赋予了性的满足和生活的欢快，而这正是年轻艺术家最为向往的生活。圆明园艺术村消失了，她没有像艺术家们期望的那样得到发展，这是自然的，因为非理性的生活不会持久。

1989年之后，新潮艺术不再有过去的发展势态并且处于非常的低潮，同时，过去对新潮艺术持不同看法甚至极度反感的人，开始对新潮艺术进行攻击和批判，只是这个时候的理论问题已经失去学术争鸣的意义，更多的是对发放意识形态舆论权力和阵地的争夺。1991年1月号的《美术》发表了王仲的文章“中国需要什么样的现代美术——与新潮美术理论家商榷”；2月号发表了曾景初的文章“与‘重建中国的精英艺术’作者商榷”，同期发表了钱海源的“‘85美术新潮’的若干论点”；3月号发表了杨成寅的“‘纯粹美术论’评析”；5月号发表孙克的“尊重历史，严肃学风——关于‘重建中国的精英艺术’一文致郎绍君同志的公开信”；6月号发表曾景初的“自相矛盾——‘重建中国的精英艺术’再析”；10月，《美术》杂志发表了何国瑞、涂险峰的“从艺术生产论看新潮美术——兼评杨、杜之争”和熊寥的“新潮美术是一种不可避免的历史现象吗？”1991年是新潮艺术遭到否定的一年，这些否定的文章大多发表在《美术》杂志中，即便是针对其它媒体上的文章的意见，也很及时地出现在这份杂志上。9月号的《美术》就转载了4月27日发表在《文艺报》上蔡若虹的文章“分歧在于不同的立场”，这篇文章针对的是1990年6月2日在《文艺报》发表的杨成寅的“‘新潮’美术论纲”和12月29日杜健的“对《‘新潮’美术论纲》的意见”两篇对立文章之间的问题。与其它文章的情况一样，对这篇文章的学术观点没有必要认真对待，但是，关于“立场”一词的提出可以给观察历史的人一个暗示：立场的不同已经丧失了讨论的基础。1991年4月，中国艺术研究院美术研究所组织了“新时期美术创作研讨会”（简称“西山会议”），会上部分理论家提出对新潮美术或称现代美术应具有审慎和历史主义的态度，但很快，也即是同年9月，《中国文化报》发表了署名为仲韵的文章“‘西山会议’的鼓吹者在鼓吹什么？”对“西山会议”中的说法表示极度的质疑。与八十年代不同，这个时期的争论几乎是单向性的，缺乏正面回应，对于新潮艺术的“鼓吹者”来说，在这个时候回应既没有可能也没有必要，历史已经发生变化，新的现实正在产生新的艺术，新的艺术正在寻求新的可能性，太多的重复性话语已经没有任何意义。

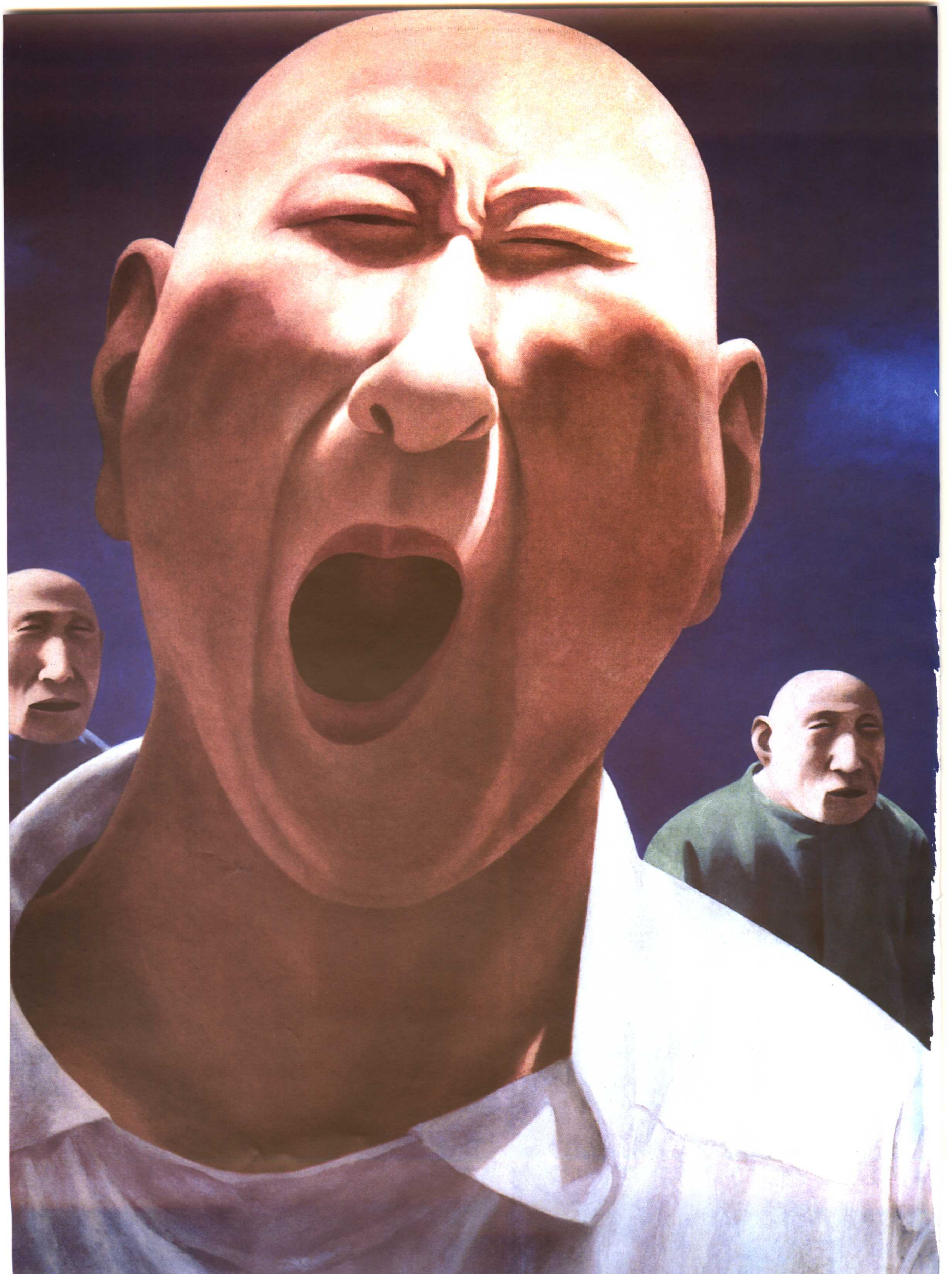
完全可以想象，1992年之前的艺术并没有给艺术领域带来狂欢的局面，那是一个人人都需要适应的历史时期。浪漫主义的音乐旋律开始与艺术家的内心感受产生距离，连坚守西方古典音乐的艺术家也开始了流行音乐带和CD的购买，他们开始逐渐体会到时代真的发生了变化：从路过的街边书亭，从一个手提篮子的老太太的表情，从酒店里一个商人的神色，从每天看到和听到的一切细节。





刘采
大云团7号
1991
120×110cm
油画

许江
翠岭
102×164cm
油画

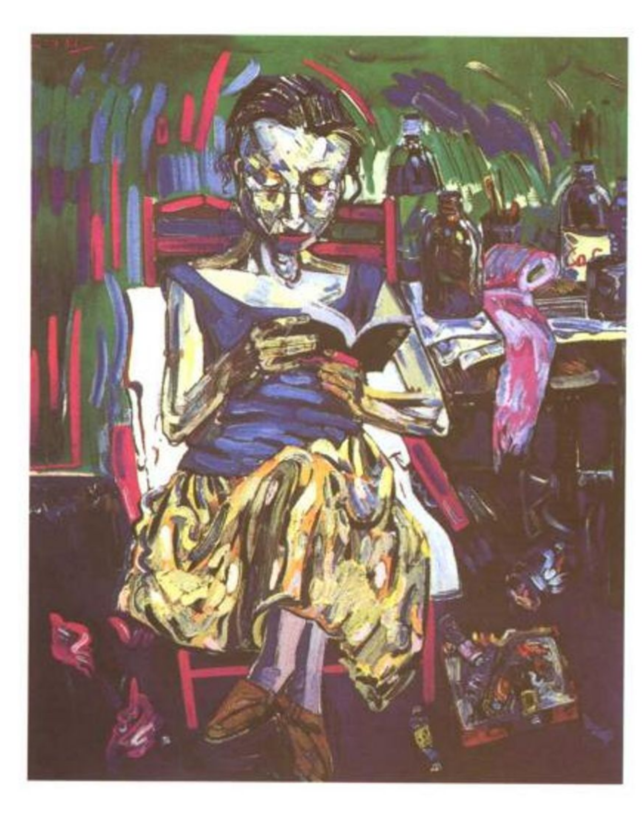


# 第二章　新生代和玩世现实主义

# Chapter 2: New Generation and the Cynical Realism

## 七届美展："恍惚、隐约、迷离"

尽管1989年的社会空气严肃而冷漠，但中国美术家协会还是按照计划于7月举办了第7届全国美术展览。作为全国性展览，前卫艺术没有参展的可能性，但十年来的改革现实对艺术权力机构的意识形态给予了持续的冲击。这样，对于全国性的艺术作品的评定标准自然发生变化。无论怎样，文化大革命的艺术观念和样式早已在八十年代被现代艺术思潮和表现全面替代，即便是一个保守的艺术权威，对于直接的政治工具主义的艺术标准也会表示反感。那么，在一个政治与社会处于僵局的时期，究竟什么艺术样式和观念可以被认为是合法和值得提倡的呢？这样的提问显然产生于艺术的生态环境出现危机的时候。



申玲
肖像
1993
160×130cm
油画

不用追问，艺术家自己就会对现实作出本能的反映。当'85思潮的现代艺术家正在寻求新的生存的可能性时，一些艺术思想温和的画家出现了。这些画家在新潮运动时期处于边缘，因为他们使用的语言无论如何属于写实主义传统，且基本上使用油画材料。因此，超越写实主义的一般概念是不可能的。但是，指望超越的心情却抑制不住。第七届美展中的以韦尔申的《吉祥蒙古》、刘仁杰的《风》、王岩的《黄昏时寻求平衡的男孩》这类作品为代表的写实主义倾向获得奖项可以看成不同艺术观念和标准的一个妥协的表现。保守主义的艺术权威对写实主义的手法和技法表示认同，多少支持新潮艺术的批评家对作品中的模糊意象感到安慰。在激烈的艺术不能出现在这样的官方展览中，而没有谁愿意承认自己是保守主义分子时，寻求中间地带保持合法化的位置就成了行动的准则。批评家水天中在他的"第七届全国美展油画印象"一文的开端就带着怀疑的态度："虽然美术界许多人早已预测这届展览不会出现惊人的作品，但作为五年间的发展过程，是大步前进，原地踏步抑或蹒跚倒退，都是值得审视和思考。"[1] 为了找出意义，针对这届美展中写实绘画居主流位置，水天中强调了许多作品更加接近象征主义或超现实主义。事实上，尽管写实主义成为理解这个时候的艺术变化的依据和懂得艺术变化的方便的托词，但是，正如水天中注意到的，绘画因生活和画家心理的微妙变化而出现了难以言说的表现。面对画面，水天中的描述是有心理叙事依据的：

> 少女和男孩的形象以及山地、旷野、寂静的居室都不是某种类型或观念的代表，而只是构成一种心境，一种气氛的联想。作品造成的内心萌动超出了在山野里奔跑的女人，在铁轨上嬉戏的男孩，在屋里独坐的少女这些特定形象在通常条件下所蕴含的感情。这种抒情的气氛不是鲜明显露和强烈的，它具有恍惚、隐约、迷离的性质。[2]

朦胧的变化总是因为生活与现实的原因。动荡的时代终于过去了，幻想一种激烈的历史情境的人的浪漫主义冲动在整个九十年代遭到批判。尽管像甘阳这样的学者对那些对法国大革命持怀疑态度的人极为不满，但是，当像李泽厚这样的经历过不同政治革命和政治运动历史阶段的人要求革命主义者拿出革命成功的历史证据来

时、结果几乎都是苍凉的[3]。中国的历史从来没有任何时候像这一年难以作出判断。什么是正义与合法的健康的激情？浪漫主义的精神与生活究竟是因为没有意义和价值而隐退到历史的黑幕之中、还是由于缺乏权力的支持没有出场的可能？1989年9月27日、中国美术家协会艺术委员会召集北京部分美术理论家和评论家举行了关于第七届美展的讨论会。会上，使艺术趋向与政治权力化关联的状况非常明显、作为《美术》杂志主编、华夏的意见便有明显的历史上人们很熟悉的语言风格：

可惜的是近年来由于美术领域未能和不可避免地受到了自由化思潮的影响，致使美展的成果遭到了削弱，要不然，成果还可以也应该更大。十七年总的方向并没有错，问题在对政治与艺术的关系等问题的理解与做得太僵、太窄。这方面我也有过错误。不过，现在我认为，我们过去坚持的大方向今天仍然要坚持，美术创作的主旋律一定要有，应当改革的是那些理解和做得太僵、太窄的地方，而不是要把应继续坚持的都统统"改"掉。在改革"唯题材论"时，不能把题材的一定的作用也否定掉，甚至把不应当表现的内容也"改"了进来。这恐怕是不符合四个坚持与改革开放要紧密统一的要求的。这次美展像《地球的红飘带》与《鉴湖三杰》等这样的好作品太少。展品中有的在内容上有明显错误，还有的至少值得商榷。这类作品参加展出是可以的，但却给了奖，有的甚至得了金奖，这是令人困惑不解的。这将会在提倡什么的问题上发生混乱。比如《一把椅子和一个战争幸存者的肖像》（获铜奖），当观者把画中所表现的情景与标题中"幸存者"联到一起，其结果就使人感到，似乎凡是在我们过去战争中牺牲的都是不幸的，而唯有画中人这样的是"幸存"的。其间所包含的抱怨与惋惜之情是不言而喻的。然而，我们人民解放军所参加过的不都是正义的战争么？对于正义战争不都是应当像国歌所鼓励的那样，应当"把我们的血肉筑成我们新的长城……冒着敌人的炮火，前进！前进！"为取得战争的胜利而勇敢地、不怕任何牺牲地去参加么？怎么能够像这幅画这样，对于这种牺牲不是积极鼓励和热情歌颂，而竟然是冷冰冰地抱怨与惋惜？这能说不是错误么！[4]

参加讨论会的人当中肯定会因为华夏的这样的看法而联想到历史上特别是文化大革命中的情景。由于学术态度、教养、安全感和权力合法化方面的原因，没有人敢于当场指出这样的幼稚与粗糙和缺乏基本常识的看法存在的问题，但是，郎绍君的发言仍然具有一丝针对性：

这届美展比第六届美展是大大前进了，六届美展题材决定论的影响还较明显，而七届美展政治工具论的观念就相当淡化，展览展示了5年来改革开放在美术领域的巨大成绩，应该给予充分肯定。要注意有一种倾向，打着反自由化的旗号反改革开放，对改革开放口头上肯定，具体否定。当然，展览在呈现多元化趋向的同时，表现个人心情，边远风俗，平凡生活的较多，对现实关心不够，力度不够。为什么对过去留恋，对现实冷淡？一方面大家意识到不能倒退，另一方面对前景不那么有信心，感到道路曲折，展览的看似平







张方白
人体素描
水彩　炭笔　蜡笔

张方白
人体素描
水彩　炭笔　蜡笔

丁胜
新人
1994
71× 91cm
油画

淡背后，有艺术家复杂真实的心态。[5]

事实上，郎绍君很清楚像华夏那样的看法所具有的守旧倾向，他在含蓄但清楚的反驳的同时，还进一步提示了这次展览中作品倾向的潜在政治原因。郎绍君注意到了画家对现实的冷漠，对生活的未来缺乏信心，对平凡的表现抱有兴趣，对个人状态的给予关注。这位艺术批评家所具有的敏感性是值得重视的，因为就在第七届美展之前，中国年轻的艺术家对现实和生活充满无限热情，对崇高与理想怀着深深敬意，对人类与民族的未来抱有极大关怀。可是，转眼间，这类“无限热情”、“深深敬意”和“极大关怀”消失了，仿佛经过一次巨大的灾变而被埋葬了。人们只能看到青色的硝烟中的茫然、抽泣与麻木。水天中所描述的“恍惚、隐约、迷离的性质”与这样的现实无疑有关。讨论“艺术”、“人民”、“美”这样的词已经没有任何意义，控制这些字词内涵的是权力而不是学术的语言逻辑。出现对第七届美展中的一些获奖作品的指责除了仅具表面意义的美学分歧外，本质上是一种权力较量。究竟什么人需要什么样的艺术？这不是一个必然的历史逻辑，而是一种权力的合法化与稳定的需要。与在前各地出现的现代艺术展览构成了对传统艺术意识形态的猛烈攻击相比，第七届美展不过是一种矫饰的“小家子气”（李松）的汇聚。就是这样，那些唯美主义的画家也仍然遭到具有权威地位的权力者指责[6]，这样看来，那些更为猛烈的前卫艺术的态度的生存就是更加不可能和不合适宜的了。灵魂的受阻将会以改道的方式表达内在的意念，冷漠、躲避、发呆、木然、放弃、嬉皮笑脸这类状态自然就会出现。




王浩
交通规则
1992
81.3× 111.8cm
油画

**新学院艺术与展览**

1990年上半年，中央美术学院一批青年教师举行了几个展览。展览中的作品基本上属于具象风格，学院写实基础课的技法、精致的制作技术与缺乏明确意义目标的内容相结合，画中的形象及其精神状态以及氛围与第七届美展的情况一样，是一种美学的中庸表现。这是一种颇为真实的中庸，现实给予了这种中庸一个美学的托词和依据。这些年轻的艺术家不可能也没有像在此之前的新潮艺术家那样充满愤世嫉俗，他们的年龄、文化背景以及学院生活环境没有给他们提供极端反叛的心理依据。他们大部分没有参加在前的新潮艺术运动。他们的理论基础和理智兴趣都没有集中在八十年代艺术家所关心的焦点上，所以他们没有也不可能提出明确的宣言或理论依据。他们受到学院体制的规范，具有良好的基础训练，同时，他们看到了太多的西方和中国当代艺术的景观，所以，当他们以一个当下人的心理体验这个现实的时候，出现属于自己的语言表达方式就成为很自然的事。可以理解，由于实际的生活空间的局限性——他们的活动范围几乎仅限于保守主义权威控制的学院内，由于现实的不可避免的变化，理性上的相对主义和对绝对主义的淡漠导致他们很自然地将学院艺术的因素与现代主义的态度相结合。

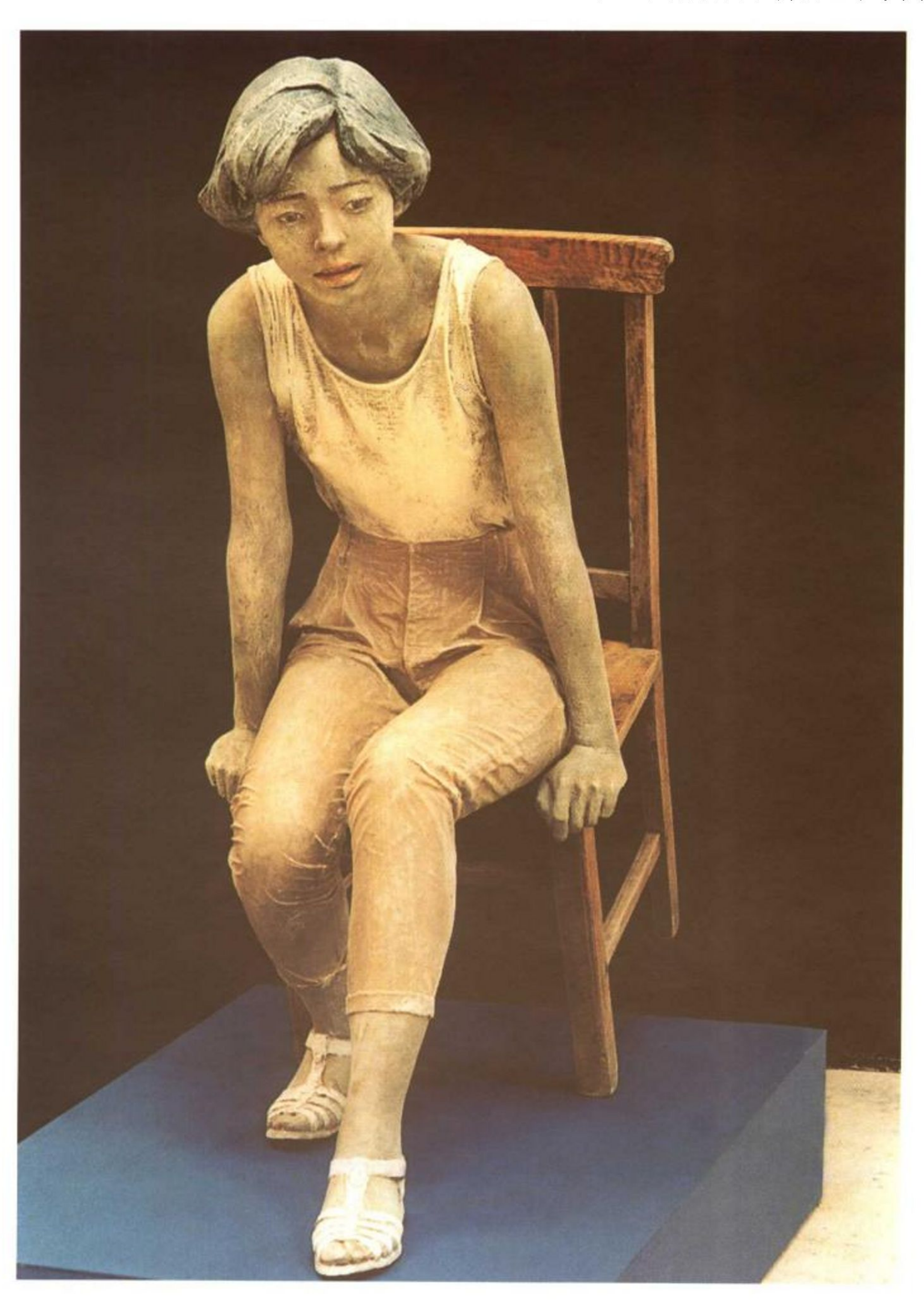
1988年底，艺术界就出现了“新学院派”口号，这被认为是针



韦蓉　守护在海滩　1996　97.4×130.5cm　油画

对新潮艺术过分的社会化和政治化而忽略艺术语言或没有回到“艺术本体”的一种提醒[7]。但是，这个没有任何理论基础和实践依据的口号的后面，隐藏了艺术冲动的平息这样一个无可奈何的现实。

“新学院派”口号提出的时间先于1989年2月的“中国现代艺术展”，这表明了新潮艺术事实上面临转折。可是，同时也不存在任何先验的注定了的形而上课题等待着艺术家们去解决。2月的展览给予了中国前卫艺术家一个契机，人们满以为更加不可思议的方式将会产生。然而，6月之后，现实给予艺术家一个没有意想到的分析材料。在艺术范围，形成研究对比的材料仍然是1989年的“中国现代艺术展”，并且这段艺术历史的研究者通常将这次展览看成是任何意义的转折点。易英在他发表于《美术研究》1990年第4期上的“新学院派：传统与新潮的交接点”一文中这样写到：



展望
坐着的女孩
1991
等大
树脂着色、木椅

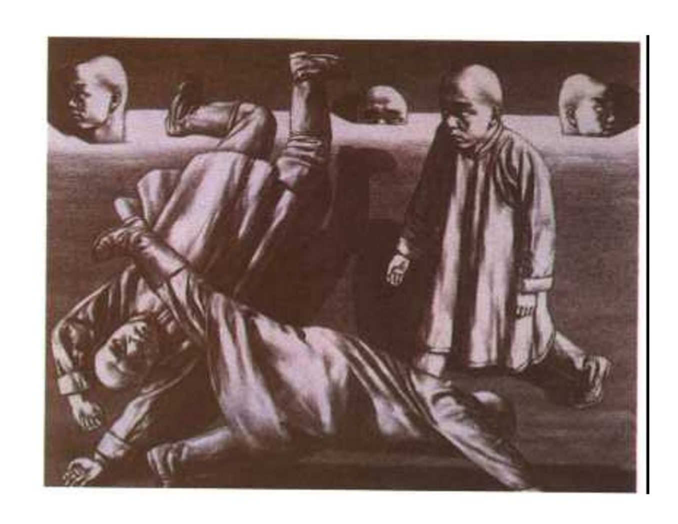
> 如果我们再回过头来认真回顾总结这个展览，确实可以看到它标志着新潮美术的分水岭，像有的批评家所指出的那样，它为中国的前卫艺术划了一个句号。这个意思不是说中国的新潮美术在一片混乱中完结了，而是说盲动的、模仿的、粗浅的活动告一段落，新潮美术应该指向一个新的方向。但是，对于新潮美术的批评至少有一点是正确的，“新潮美术”作为一个美术现象的代名词已经失去其逻辑性，现代美术的新阶段标志着对传统与当代文化的历时性与共时性的思考，标志着理性的判断与分析替代感情的冲动，标志着技术的训练和文化的修养重新开始向艺术作品渗透，这就是我所说的学院派的复兴，或新学院派作为一种文化现象的出现。实际上在“现代艺术展”上以徐冰和吕胜中的作品为代表，已经透露出这样的信息，而1990年上半年中央美术学院一批青年教员的新作则为新学院派的形成进一步提供了理论探讨的依据。[8]

易英所提及到的“新作”包括1990年初的“中央美术学院建院40周年教师作品展”，5月在中央美术学院画廊进行的“刘小东画展”、中央美术学院陈列馆举行的“女画家的世界”这样一些展览中的

作品。

1990年初举办的“中央美术学院建院40周年教师作品展”有数百件作品。可是，受到关注的教师是喻红、王浩这样一些“附中的一代”，与这些“新生代”比较起来，八十年代的美院现代风格的艺术家如陈文冀、马路、曹力以及苏新平的作品显得沉重与复杂。王浩采用照相似的语言方式，没有任何明确意图地记录下北京大街上的一瞬间场景；喻红画中的少女显得没有任何倾向性表现，那是一种莫名的状态，这种状态与七届美展中的那些“恍惚、隐约、迷离的性质”多少有些相似，只是在这些年轻的画家笔下，无目的的状态完全没有一点诗意、象征或寓意，表现手法显得轻松。没有神秘，没有恐怖，没有血淋淋的色块；没有天国的空间、没有尖锐的物体，总之，没有需要情绪和理性应答的任何符号与信息。

参加由中央美术学院青年教师艺术研究会和广西出版社主办的“女画家的世界”展览的有姜雪鹰、刘丽萍、李辰、陈淑霞、喻红、韦蓉、余陈、宁方倩八位画家。尽管他们之间具有风格上的差异，但个性化中透露出的对“意义”的消解却是共同的。



苏新平
无题之二
1994
47×63cm
石版

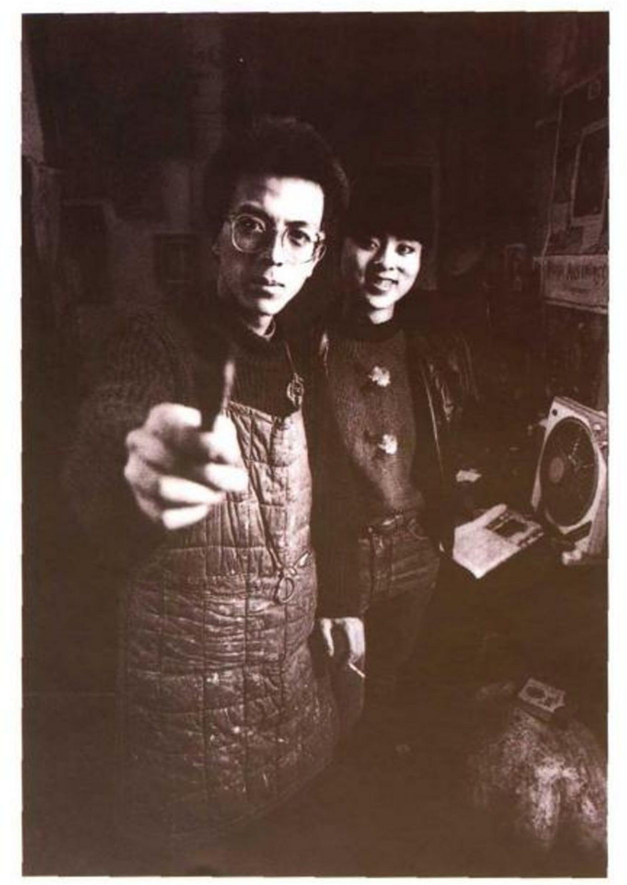
九十年代，在任何一位艺术家的工作室或者他画画的房间，都很容易看到各种各样的艺术家的画册图录。因此，对于中国艺术家而言，个人的倾向性成为对西方艺术家的风格的反应的心理基础。所以，当我们在陈淑霞的带有装饰性的绘画作品中就发现马蒂斯、培根（Francis Bacon）、霍克尼（David Hockney）、德库宁（Willem de Kooning）的影子。不过，透过东方女性的心理过滤，产生出有西方画家艺术中的暗示同时又显露自己的个性特征，这是很自然的事。优雅、宁静、装饰，没有任何“思想”的负重。不过，趣味的含义仍然是显而易见的。黑色、绿色以及黄色为主调的画面往往给人一种很容易使用“美”这类词汇的倾向。如像画家的《悠》和《临窗的花》这样的作品。

最为年轻的女画家喻红的《肖像系列》所表现出的形象世界是颇为独特的。画家首先强调对象虚拟化的真实存在，这是写实主义传统的基础和魅力。准确的造型与特殊的色彩处理成为展览中特别突出的画家。有趣的是，画家保留了人物的真实再现，并且对人物的表情作没有倾向的处理，同时通过过分渲染色彩以突出自己的视觉感受倾向。如《红绿相间的肖像》。喻红作品中的人物是与她自己几乎同龄的少女，她熟悉他们的生活与状态：她们的外表与服饰，她们的姿态与表情。画家的风格与手法统一，甚至重复，这就加强了作品个人风貌的影响力，并且表现出画家对一个阶段的处理方式的充分试验。值得注意的是，大面积的色彩运用具有广告招贴的手法，这导致画面的通俗易懂，使人联想到波普艺术的影响。没有表情是喻红的这批肖像的重要特征。

韦蓉的照相写实主义作品是借助于照相机和幻灯机制作的。这种方法对于艺术家的想象力是一种极大的限制。画家自己承认：“作品的制作过程是很理性的，就像一种机械劳动。我觉得这很适合于我。”[9] 画家的这种表述很可能是真实的。那些从题材到构图都表现出不加选择的纯客观描绘，这是她个人的一种趣味所至。画家

尽可能表现出一种偶然性，一种对偶然性的凝固，而不外加任何别的含义。而十年前，罗中立用超级写实主义的技法描绘了一个让中国人感动的“父亲”，而到了1990年，画家的细腻只是再现一种枯燥的视觉景观。因此，个性化更多地是体现在采用照相写实主义的技法，而不是画面本身。不过，将焦点从“意义”描述收回到眼前的生活情景，这是一种普遍的心态。借助普通的自动照相机般的精确性和真实性不会使现实生活中的情景生发“美学意蕴”，除非“美学”不再是一个需要深刻研究的问题。韦蓉的作品使观众看到了无意义的瞬间与没有意向的姿态，没有“青春”，也没有“风韵”，只有在太阳下的发神。街景就是街景，无需美化和筛选，对周遭生活内容的描绘无需有事先和精确的思考，任何戏剧性和文学性都不允许保留，这正好体现出一种没有思想和不愿意思想的精神状态。这与王浩的作品情况几乎是完全一致的。

1990年第4期的《美术研究》发表了一篇“关于‘女画家的世界’的对话”的文章，这是中央美院的老一辈教师孙景波与曾经支持新潮艺术的教师范迪安之间的对话。对话中范迪安的观点能够透露出对新的艺术现象的敏感思考：



画家刘小东、喻红
1993
肖全摄



喻红
烈日当空
1991
120×160cm
油画

这个展览引人之处不是它的“性别”，而是它的质量和一些新的气象。在她们的作品面前，我首先感到画家创作上的自信和自如，似乎她们的艺术观念中没有一种过重的可以称为模式的包袱。早些时候画坛常谈“超越”二字，说明那时画家从事创作的心理负荷很重，作为创作主体的自我处于一种分裂的状态，有一种老旧的自我局限需要超越和克服，要花很大的气力去突破固有的艺术传统。画家的努力无论从社会文化意义上，还是从艺术自身发展上看，都表现出很大的张扬性、针对性，也就是说，画家往往是为着反对某种东西、提倡某种东西而作画，整个艺术创作有很明显很强烈的文化对抗特征。心境上的浮躁就不免带来作品的粗糙，主要问题也即是我们经常所说的，不知不觉以对西方现代艺术的表面模仿代替个性的创造。经过了前一时期艺术思潮比较纷乱、比较复杂的过程，画家的判断与目标逐渐变得肯定了。对这些女画家来说，“超越”这个词变得不重要了，她们的作品是在一种艺术追求很自觉、创作心境很放松的状态下画出来的。可以说，前一段画家的努力和尝试为她们的出现铺垫了土壤；也可以说，她们的出现令人注意年轻画家一种不受成法左右、更多凭借自身艺术秉赋的自在状态。

新潮运动中的画家乐于将自己的计划诉诸外界，他们的实验性艺术往往在艺术观的宣言和理论的阐述中出现，他们给画坛的贡献可能更多是思想而不是作品。这些女画家的路子不是单纯从艺术观念的变革入手，而是通过作品观念与语言一体化的努力，形成自己



刘小东　阳光普照　1990　195×180cm　油画



刘小东
都市猎手
1992
175×120cm
油画

的创作面貌。我觉得这个展览提供了当下创作动向的是：其中相当数量作品呈现了观察现实、触及现实的新角度与新态度。从喻红的一组女青年肖像中，从韦蓉对街头和室内景物的描绘中，从余陈展示的青年生活状态中……都可以感到她们的创作感受是通过一种新的现实观而获得的。她们描绘的是自己生活空间中的现实，作品呈示的一切都带有相当客观的特征，有的好像是现实原生状态的复观，有的是直面现实、不作价值评判的记录，作品的意义就在全部体现的内容中。无论是细腻的描绘还是有表现意味的描绘，用的都是一种类乎纯叙事小说的语言。现实对于这些画家来说是重要的，因为她们清醒地知道自己自身艺术的建构不能简单地从某种样式入手，她们定位的思想基点就自然是现实。这也是画坛近年的一种趋势。它不具备“思”潮中的形而上色彩，而以很具体很直接的客观性为特征。在不准备走“前卫”道路、但又力图建立现代意识的学院画家中，这种倾向似乎更明确。

从这个展览中，我们见到的不是完全新颖的语言，但是自身艺术思想所需要的语言，它使作品内在地完整起来。比如说，韦蓉和刘丽萍都运用了照相写实手法，但它是根据自己艺术表达的发展而形成的，在借鉴过程中转化为自己的语言，因而显得自然、贴切。韦蓉在版画系学习时就有了静观现实的意识，她搞铜版画时表现的是街旁的汽车、城市中的路口。她运用照相机不是从收集素材的目的出发，而是认为照相术提供的偶然性、直接性能在一定程度上排除先入为主的判断和好恶取向，尊重照相机提供的细节，把定格的照片作为认识和肯定外部世界的渠道，因而，她要将油画画成巨幅照片般的效果。

对这样的作品可能褒贬不一，因为它们以一种现象上的真实直接表达了本质的真实，它们不是所谓典型的概括，而是一般的、个别的、普通的，具像的形态肯定了它们在现实中存在的合理性。[10]

学院教师的作品在九十年代初成为被关注的对象，在没有更加新颖的艺术现象产生之前，传统的学院派艺术在八十年代新潮美术的刺激下所发生的嬗变，便成为一种具有思潮性的现象，成为中国八十年代与九十年代前卫艺术的一种自然承接。

实际上，经过八十年代的现代思潮的影响，九十年代美术学院的教学的系统的、程式化和技术性的美术基础训练已经被动摇。正如易英注意到的：

与西方现代主义彻底摧毁了传统的学院派体制迥然不同的是，中国的新潮美术并没有和现行的学院教育形成严重对立的局面，尽管新潮美术的行为与学院所教的东西是格格不入的。有趣的是，不少美院的学生在课堂上还一本正经地画那些枯燥乏味的人体，在课外则忙于现代派的试验，二者还相当融洽地结合在一起。在这种现象的背后，当然有非常复杂的背景，从整体上说，一方面要补古典主义的一课，另一方面对现代主义又有一种功利性的紧迫感，加上社会需求和市场趋向，使得学院派的传统写实技巧在中国还有广阔的生存空间，这不是单纯以多元化的艺术风格可以解释的，不管怎么说，正是在这样的背景下，才为新学院派的发生和发展创造了条

件。

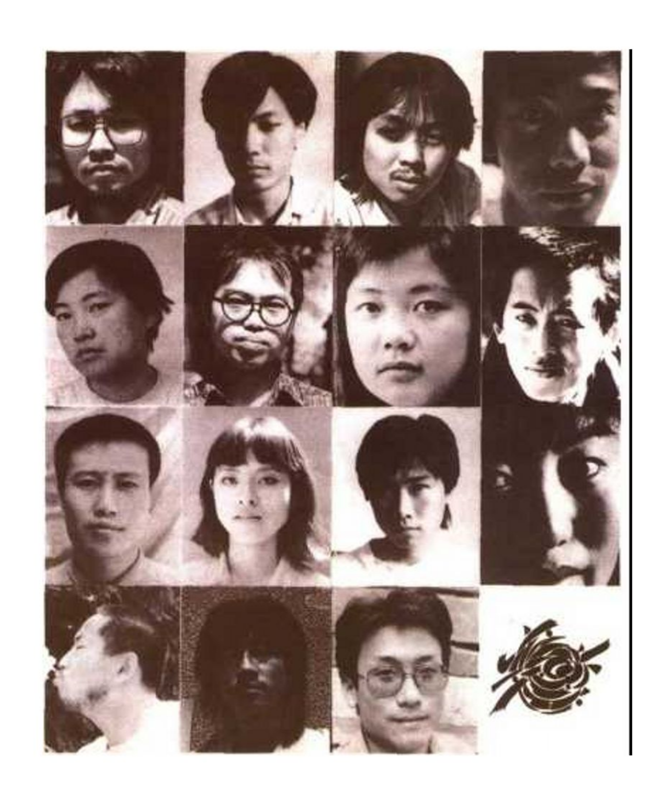
作为一种校园文化体现出来的新学院派包括两层含义：其一，传统的学院派技术（不管是苏式的还是欧式的）对学生在接受现代文化时的作用和影响；其二，在中国特定历史条件下，美术学院成为现代主义艺术信息的中心，西方现代艺术的某些观念正是在这儿被研究、吸收，并作为一种语言逐步融化到中青年教员和一部分学生的创作中。相较而言，后一层含义对新学院派的意义更加重大。[11]

易英的研究给予了我们对九十年代艺术现实的一个有价值的材料，作为中央美院的教师和该院主办的《世界美术》的编辑，他具有直接的依据和材料背景。

任何观看了这些学院里的年轻画家的作品的人都会发现，他们采用写实手法不是以准确地再现对象为目的，其实根本就没有对象，只有文化史给予的图式的个性化过滤。刘小东的作品虽然被称之为"现实主义风格"——可视世界中的生活、清晰可辨的人物，结实的造型和正确关系的色彩，但是，也许是弗洛伊德(Lucian Freud)画册的影响，他的笔下展示出对象和自己的真实精神状态。观众不可能在学院作业中找到类似的表现，个性化的心理将画家熟悉的图式给予改造和变形，构成了独特的形象表现。其实，这个时候的学院教学已经没有固定的模式，这样，个性化的方式在艺术史的影响下自然会产生个性化的风格。就这个意义上讲，传统的学院派美学影响仅仅起到技术提示的支持作用，它的内在依据已经丧失殆尽。真正产生影响的是奥基芙（Georgia O'Keeffe）（李辰）、弗兰西斯·培根（陈淑霞）、照相写实主义（韦蓉）、弗洛伊德（刘小东）。

真实的现状是，我们很难分析出新学院艺术与欧洲学院派传统的有价值的联系，因为作为油画材料，它的欧洲特征已经不言自明，作为写实手法，它与欧洲的写实主义传统的关系也是密不可分。关键仍然是观念方面的影响。自从八十年代对西方现代艺术的大量介绍和涉及西方现代艺术的出版、展览的增加，促使年轻的画家在自己能够控制的技法的基础上尽可能地用自己的——学到的现代艺术语言——语言说话。

显然，"新学院艺术"本身意味着局限性，视野的狭窄表明了社会所给予艺术家的有效表现空间的有限。生活习惯和生活方式以及生活环境决定着艺术家的题材、技法和观念，所以，事实上学院里的年轻教师在这个时期没有更多的选择。易英说："他们的作品打动人的力量就在于自如地运用外来形式和忠实于自己的感受。"[12] 可是，那是一种什么样的"打动"呢？一种莫名奇妙的"无意义"的形象的打动，一种不置可否的打动，一种技法熟练以至精湛的打动。这种打动的替换词是"趣味"，一种找到相同的无聊感之后感到满足的"趣味"对应。例如像王浩和韦蓉的作品，耗时费力的精心制作没有给我们带来情感或理性的审美上的变化，却使人联想到"单调"、"艰巨"这样的词汇。它甚至使人联想到"铁棒磨成针"的故事，可是，每天充满焦虑的人们自然要问：那根最后成形的"针"究竟有什么意义呢？于是，传统的学院派问题暴露出来：技术本身成为关注的焦点。也就是在1989年到1991年期间，这种妥



"新生代"画家
1991

协性的灵魂四处蔓延。

### 新生代艺术展

于1991年7月在中国历史博物馆展出的“新生代艺术展”是艺术家王友身、批评家尹吉男、周彦、范迪安、孔长安共同策划举办的。由于身份与展览的组织和主办单位是《北京青年报》，作为报社的编辑王友身是这个展览的执行策划人[13]。按照展览艺术委员会的说法：“这个展览集中地反映了当今美术史中十分重要的部分，这也可能是近几年美术史上十分重要的展览，因为它集合了这个时代人的心态。”[14] 参展画家为王浩、王华祥、王玉平、王友身、王虎、刘庆和、周吉荣、王劲松、宋永红、朱加、庞磊、喻红、韦蓉、申玲、陈淑霞、展望。



喻红
胡蝶梦
1989
180×170cm
油画

范迪安在展览目录中写到：

为这个展览作理论上的筹划时，我们谈论到这样一个主旨：这个展览中的作品在艺术观念上具有非前卫性，在艺术样式上具有非纯语言探索特征，它们基本上最大程度地象征和体现了近两年中国文化阶段的某种状态。虽然其他艺术家仍然进行着自己的艺术劳作，但终究有一批作品贴切地触及并揭示了一段社会时间内的社会文化心理。这个展览中的大部分作品应具备这样的素质。

这样一个主旨看上去类似一种对画家和作品的选择标准，但我认为，这实际上是批评与创作之间一种意识上的默契。参展的大部分画家的工作在两年前左右就引起了我的关注，他们在当时艺术环境的纷乱中以沉稳的态度作自己的画，他们的作品就显然有了一种凭视觉经验可以感应到的牢靠个性。八十年代中期以后的美术难以一言以蔽，但其代表性的状态是单向度的、突跃性的、活力与激情外倾的。许多艺术家在自己的工作目标上设立了假设敌，以智力竞赛式的热情从事各种实验性艺术课题，但却难以克服失衡心态引起的艺术冲击波疲软的问题。相比起来，这批画家注重作为艺术家自身心态结构的稳定与完整，他们对自己的生存状况和艺术工作的态度都从容不迫，坦然诚实，在失衡的外部世界面前显示出一种牢靠的心理防御机制。他们没有在艺术中加入形而上负荷，使艺术成为解惑良药的企图，他们只知道作为一个个性的艺术家应遵从踏实的劳动态度，他们不在艺术中把个人经历与情感夸大为宗教式寓言，而用贴近现实的方式对现实作一种种近观且冷静的艺术处理。他们特别注重现实中人的生存实际，用并无虚饰色彩也非浪漫情怀的手笔塑造人的真实相貌与精神状态，无论其中有的作品显出近于佯谬的形象变异或有的作品如是照相的冷峻写实，都体现了人嵌入的背景与人自身关系的一种种实际。他们知道自己涉及的社会生活是有限的，描绘的现实具有碎片感，但这些碎片不是浮泛和空调的，而是可信与真实的，因而现实的“即时”特点和碎片的物态真实也就成了他们信赖的形式。正是在这个意义上，他们的作品成为艺术家自身及周围世界中思想情感变化的敏感的反映。

据我所知，他们中许多人不希望自己被一种理论尺度划为某一

派别或群体，也不希望用一种年龄意义的区分方式把他们从艺术家应有的始终如一的精神之旅中划出生硬的一段，因而，“新生代”这个词与其说是一个前置形容词，毋宁说是一个富有精神要义的名词。他们要求自己作一个品格独立、精神世界充实的画家，他们谈论的与正在实施的正是这个时期艺术家与艺术、艺术与社会形成正常对应从而保持平衡关联的建设性努力。

范迪安对新生代的陈述能够让人感受到艺术和艺术家的变化，只是这个时候的批评家也像画家一样不再提出“意义”的倾向性。正如画家的感受一样，批评家也没有任何可以表达的思想，以致大脑只能对现象作出反应，并对八十年代的艺术给予轻轻的嘲笑。这种态度与新生代画家作品中表现的情况颇为相似。

这是一批六十年代出生的青年作者近年来创作的作品，人们不难体味出其中具有的一种轻松的调侃意味。

从外观上看，这些作品大多有具象的描绘，仅此一点，它们便具有了公众认同的可能性。照相写实，传统的水墨手法，略带表现性的变形，近年颇有进展的丝网版画，甚至与戈雅(Francisco Goya)、杜米埃(Honore Daumier)神似的漫画笔法，在画面上都得到了自如的运用，这首先得力于作者们至少四年的科班写实功夫训练。但很显然，与比他们年长的父辈甚至兄长辈的画家相比，这些作者在生活态度、创作心态、语言运用上都松动了许多。首先，面对世事、人生，既十分地投入又能超脱地予以旁观身份的审视；其次，艺术于他们已少了许多那种炼狱般的痛苦，或是多种自娱手段之一，或是坐禅入道的修身功夫，或者干脆就是一种得体的生存方式；语言上对于西方与传统的借用，他们多侧重于其中或诙谐、或幽默甚至于某种插科打诨的因素，即使是毫发不爽的照相写实，也决无现代工业文明背景下都市艺术的那种嘈杂和冷酷，而是一种滑稽却又调和的中西合璧的都市大景观。



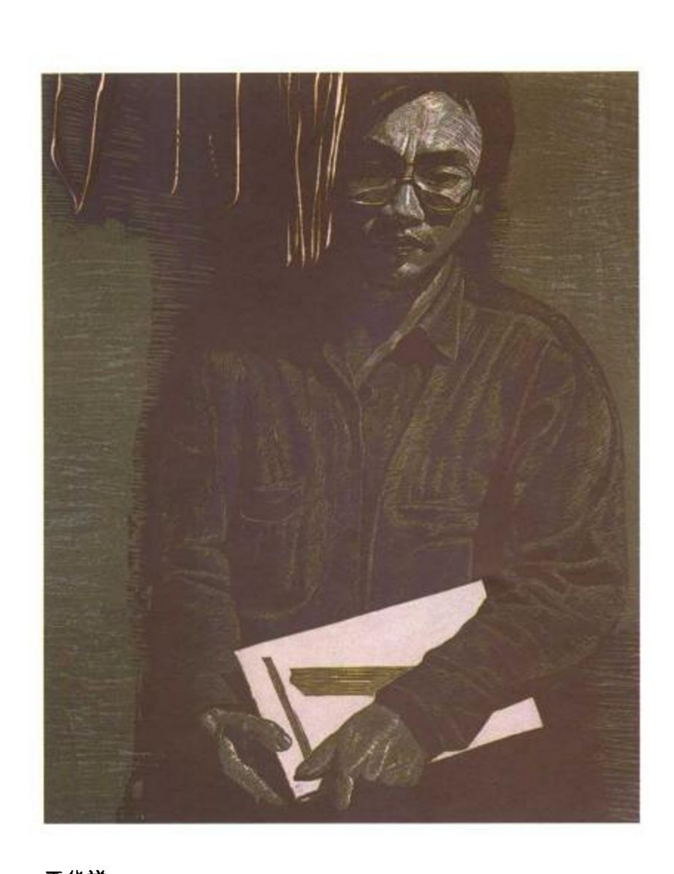
毛焰
三个朋友的肖像
1991
180×180cm
油画

他们都是凡夫俗子，所有的视线都贴近他们最熟悉的生活、环境与人。或如雾里看花，半真半假；或如探囊取宝，深得真谛；或如逢场作戏，亦庄亦谐；或如庄生化蝶，似梦似幻。生活中常见却又有悖常理的场面，傻呵呵的自画像或人物群像，杜撰出来却又有某种本质真实性的动态，都是他们的生活、艺术或人生态度的折射。与文学上的“新现实主义”相近，他们切近生活与大众，但确无那种理想现实主义的浪漫。他们有生活，也有想法，他们有技巧但又不死抠，他们审视世事人生时有时鞭辟入里却又寓庄于谐，其作品为大众尤其是青年人喜闻乐见又不失艺术的档次。概言之，他们属于视觉艺术变革中新起而颇具力度的改良者的一群。

由滑稽而诙谐至幽默，本是美学中所谓“喜剧性”范畴的三个

递增且有质的差别的等级，说到一种高级的幽默，那是一种人生与艺术的高境界，它需要洞察力、颖悟与机智，它不仅有对外部人、事的审视，更有对人自身弱点的批判（作为人，艺术家也必定有着常常自觉尴尬的处境）。并且，如何以独创性的语言来传达出这种敏锐与智慧，当是新一代美术家更难却更重要的课题。

周彦的文字反应出对画家作品的感受，他注意到了“一种轻松的调侃意味”和“独创性的语言”的问题。新生代画家开启了调侃意味的表现，但他们没有对这种精神状态作非常的夸张，但却为玩世现实主义提供了精神背景和语言提示。语言的独创性不是一个小问题，但可以判断，学院技法和学院生活对于这些年轻画家来讲，事实上构成了一种语言的控制，许多画家几乎是不自觉地受制于学院技法。他们只能在这个基础上作一些个性化的变化。对于这些画家来说，任何一种个性化的变化就已经足够了，何况艺术的独创性很可能只是一个神话，而这样的冷静态度应该归功于八十年代的现代艺术家的革命性的思想工作。



王华祥
丝网画家
1991
78×60cm
木版

新生代中的重要艺术家已经同此前的新潮美术拉开了显而易见的心理距离，实际表现出另一种思维状态的艺术品质。他们正视随处可见的生活现象和由衷而发的直接感受，通过纯化艺术语言来强调艺术作品中的文化针对性。提示出重视艺术观察与人生观察的“近距离”倾向。

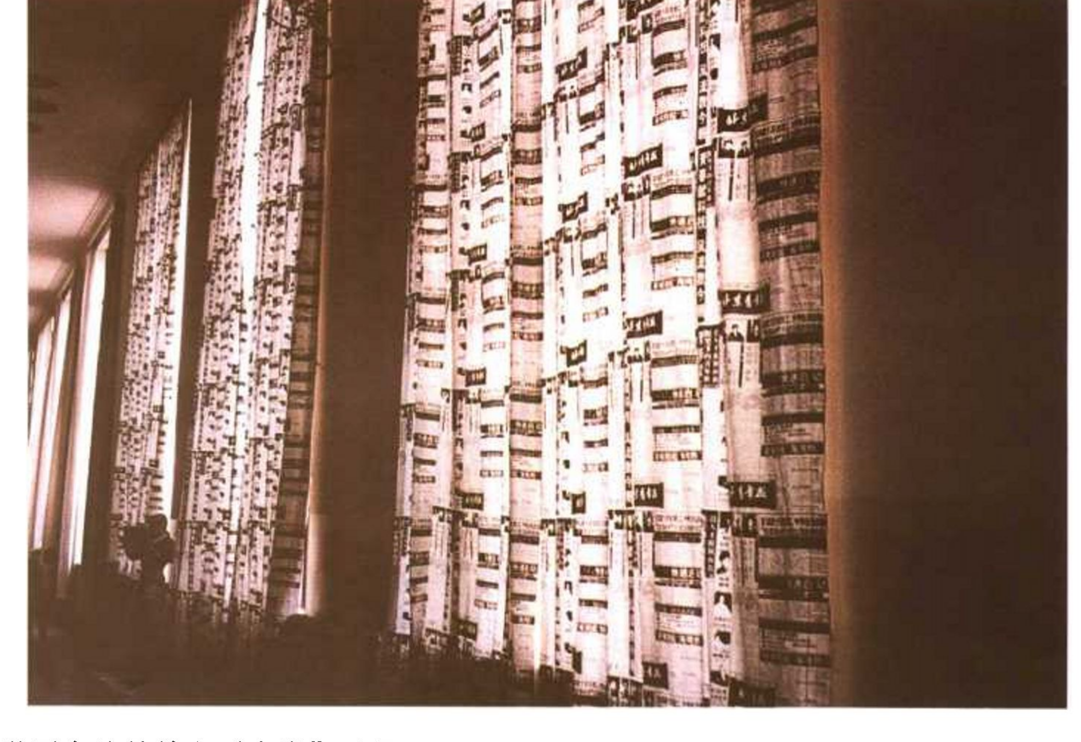
尹吉男用“近距离”的概念来表述新生代画家作品的特征，这具有视觉上的感受性。但是，新生代的作品与“纯化艺术语言”没有关系，因为八十年代末的这个概念本身具有理论上的幼稚，在一个思想和感情麻木不仁的时期，画家的行为不过是一种社会现实强迫下的没有思想智慧的表现而已，“近距离”的本质是画家在这个没有任何目标的社会里只能描绘身边距离很近的生活。

这一代人有两个显著的特点，一是关注艺术自身的问题，二是关注自己周围的生活，在某种意义上讲，作为艺术上的反映，前者是自觉的，后者是不自觉的。艺术价值的判断最终以形式的创造为依据，但艺术家对于形式的选择、探索和创造并不是一个单纯的艺术问题，而是一种文化现象。这不仅体现为形式本身所容纳的社会心理和时代精神，也体现为艺术家的行为受社会条件的制约。他们既不象“伤痕文学”那样从自身的经历来反思历史，也不像'85新潮那样以艺术作为追求某种文化价值观念的工具。深沉与躁动消失了，留下来的是一种冷静的形式和不动声色的技术。但是，这并不意味着艺术在他们那儿向本体和纯粹的语言回归，他们并不想重复现代派的实验，而是在新学院派的技术中制造一种与众不同的效果，从而显示出自己的独立的人格。他们的热情、敏感和诚挚都集中在“艺术”这一崇高的字眼。然而，他们是在非常具体的物质环境中来关心艺术，艺术也就不得不变得沉重起来。他们涉世未深，刚刚走出校园大门，然而成年人要面对的一切生活难题他们都无法回避。从画面的题材中可以看出，他们仍然关注着现实，关注着周围的生活，不同之处是他们不想貌似宏观地来评价现实和历史，他们首先力求认识自己，认识社会，在这个过程中调整自己的位置，

为艺术的探索寻找一个坚实的立足点。

易英的评述将新生代画家的工作性质限制在了仅仅是一个事实上达到状态，这种状态的真实性在学院技术的支持下非常自然地构成了一种历史心态的记录，同时成为更为明确的心理状态的呈递的最早表现。

将刘小东个人画展和"女画家的世界"视为"新生代"倾向的开始是普遍的看法。在此之后，北京，尤其是中央美院的教师又举办了透出相似氛围的展览：如"王华祥画展"、"喻红画展"、"苏新平画展"、"申玲画展"、"赵半狄、李天元画展"，直至"新生代艺术展"的举办，一个由更为年轻的艺术家的工作形成的新的艺术现象出现了。



王友身
报纸窗帘
1992
装置

正如我们在前面的叙述中注意到的，新生代艺术家主要集中在北京。他们较之八十年代的现代艺术家年轻一个年代，他们没有文化大革命的政治历史的现场体验，也没有受到政治年月里的各种政治活动导致的精神压力，所以，知识背景没有历史包袱和感伤的回忆，这样，他们与悲凄压抑的五十年代出生的艺术家人之间便形成了对比。这些六十年代出身的画家缺乏被称之为"集体主义"的训练，这倒不是他们没有机会，现成的教育体制给予了他们对整体关怀的训练的可能，但是，现实生活的紊乱和缺乏意义中心的时代精神氛围使他们对"集体"产生反感。由于过去的哲学更多地是关心"人类"以及"终极目标"这类问题，所以，"大灵魂"和"拯救"这类思想占据着许多八十年代前卫艺术家的大脑。可是，新生代画家对这类思想没有丝毫兴趣，以致他们对于相关的哲学与思想理论基本上处于无知和漠然，因此，他们没有共同的艺术主张和人生哲学就是很自然的事。将"新生代"艺术家从年龄上进行划分显然是狭隘的。对周围熟悉的生活与人物直接描绘和表现不能表明画家"拉近艺术与观念、艺术与生活三者的精神距离"（尹吉男），这样的"距离"是很难在理论上注明的。是现实生活导致的观念与心境发生了变化：从人类到个人，从形而上的天国到形而下的日常生活，从抽象到具体，从热情到冷漠，从拯救到逍遥，从分析的理性到反映的感性，从间接的想象到直接的表现，从冒险到平静，从诗意到叙事，从集体主义到个人主义，从中心到边缘，从焦虑到无奈，从严肃到嬉皮，从责任到放弃，从遥远到"近距离"。正是因为这样的变化，使得新生代艺术家的写实主义作品与同时存在的古典风绘画或十年前的伤痕写实主义完全不同。

看来这个时期的精神气候非同寻常，使得新生代艺术家无法表

明自己的生活态度，他们更没有发表正式的宣言。正如前面提示到的，他们对八十年代艺术家特别突出的理论兴趣毫不关心，这样也就不存在为自己的作品寻求系统的理论依据这样的现象。他们甚至没有了写作的兴趣，仅仅关注眼前的细节，记录习以为常的人物或平凡事件，他们仅仅重视作品的制作过程，“画画就是画画，活儿要地道。”——这句出自新生代画家的话能够表明他们的精神状态的平庸与单调。正是由于每个人的生活环境、心理境况以及阅历的差异，导致了个人化的语言和风格的不同，正是这样的不同和对新潮艺术的反省，产生出与这个时期的精神气候相吻合的作品。

“新生代”这个词的模糊性使得它在批评界里没有得到精确的定义。就在它的产生期间，批评家尹吉男罗列了这样的议论现象：

目前，在理论界的很少的尝试性释读中，出现了歧义性或别具个性的理解。有人对新生代或近距离艺术内含涵称为“调侃与自嘲”，也有人指称为“泼皮意识。”基本上可以把上述释读看作是从大观念的意义为新生代或近距离艺术明确提供一个精神位置。这种思维也影响到对近距离艺术究竟是出于历史偶然与历史必然的文化判断上，认为已经出现的新生代和近距离艺术是偶然现象，而认为没有出现或“应该”出现的艺术现象是必然现象，这实际上是一个究竟它符合历史事实还是符合历史逻辑的问题。当然，对于新生代和近距离的现时艺术的精神释读与价值判断会永无休止地争论下去，而且会随着此后文化状态和文化问题的转换也会转移争论的中心与焦点。并非我有意避开意义层面的问题讨论，只想对新生代与近距离艺术在九十年代初期的状态作出一个存在性与关系性的事实确认。

张弓
1995
193.5×130cm
油画

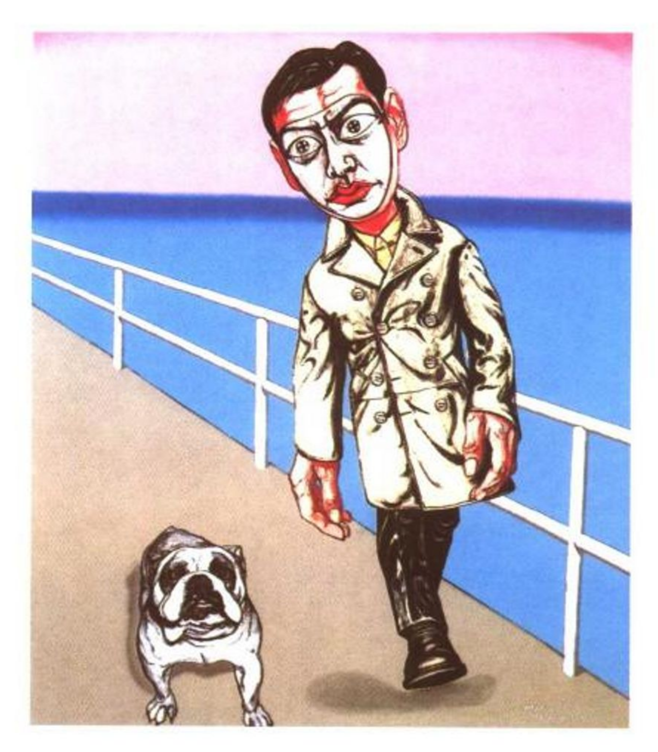
新生代与近距离艺术仅仅是个开端，正像九十年代刚刚开始一样。新生代艺术家尝试以相对样式化与风格化的艺术语言同各自潜在切近的人生感受相结合，开始了他们的艺术实践。他们中的有些

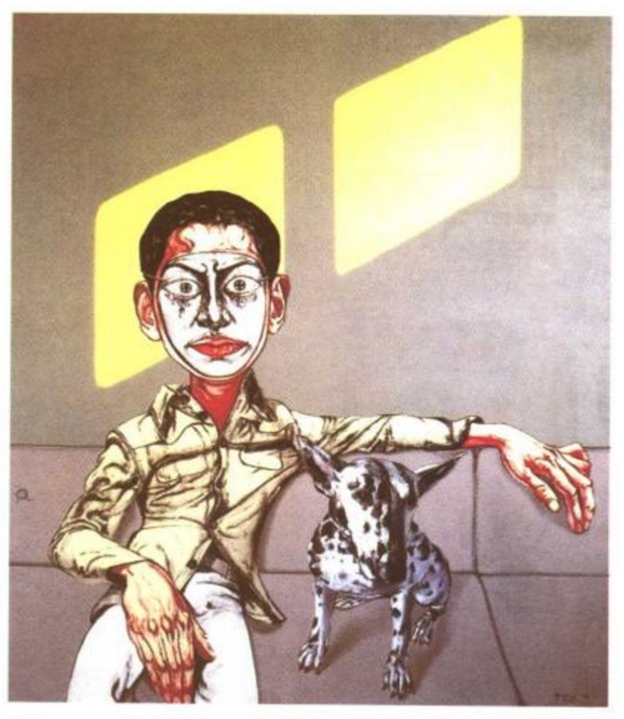
作品已经具有一定的文化针对性。新生代与近距离艺术本身的意义和我们的所有理论关照都要经过历史的无情检验。[15]

尹吉男在“近距离”的历史状况下对新生代艺术的历史性多少有些犹豫是可以理解的，因为毕竟新生代画家提供的观念仅仅是“调侃与自嘲”或者“泼皮意识”的前奏。历史没有必然性，但是人的思想会受到环境和他人的思想的影响，这样就形成了一个被称之为“必然性”的整体性的精神气候和文明逻辑。事实上，对新生代艺术的价值判断没有“永无休止地争论下去”，观众很快在“玩世”艺术中看到了新生代艺术中包含的无聊精神内容的更为彻底的表现。所谓“文化针对性”不过是画家对自己的心态直接给予记录而已。至于新生代画家，我们看到，在弗洛伊德的作品画册的影响下，画家刘小东以熟悉的社会生活为自己的艺术出发点，完成了一批颇受欢迎的作品。但是，正如艺术家自己所说的那样：“对于个性，我不过多求之，我以为个性是每个画家与生俱来的最基本的素质。”在直接面对生活对象时，画家没有作过多的思索，重要的是“纪实性”与“直接性”。可是，心理素质的特殊决定着表现语言的特殊性，因此，“纪实性”与“直接性”就必然染上个人的心理尘埃，而任何个人的心理状态都不是“白板”，因此，弗洛伊德的魅力在画家潜意识的投合下，便成了一种有效的形象代理。喻红的个人风格早在1989年的第七届美展中就已公诸于世，这样在画家的直觉中，“肤浅”本身可以成为表现深刻的心理状态手段。画家采用的技法是极其平凡的，重要的是对形象的非真实的强调，由此使我们能够感受到现实的平庸与无意义。画家王浩的作品无疑是一种照片式的记录。画家倒不是对“逼真”有什么兴趣，重要的是，可视生活的形象本身为艺术家的那种功夫修炼的心态提供了有利条件，一根根电线，一块块砖头，对它们的描绘都是一种满足和实在，正如徐冰对文字一个个地刻出来一样。以至，作画的过程显得比结果更为重要。画家李天元的作品，几乎完全遵循着现实主义的路线，他希望通过遮蔽和部分揭示的方式将不同时代和没有关联的图像并置在一起，以唤起视觉上的感性趣味。新生代画家大都是北京的艺术家，且多半出自中央美术学院。不管画家自己是否愿意，事实上，环境、传统与氛围影响着这些年轻的画家，尽管刘小东不承认“美院培养画匠”，但是，无意识、不自觉地接受环境的惯性是显而易见的。另一方面，就照相写实主义而言，既然语言本身的特点并不十分突出，内容就成了支撑语言价值的东西。人们在几十年后可以不去追究艺术家的创造力，但却能记住这一个特定时期画家的心态。

尽管新生代“主要集中在以中央美术学院为代表的新学院派风格”（易英）的画家中间，但是，作为一种真实的艺术现象，其影响力会四处蔓延。

值得提出的是，尽管西方的现代主义向后现代主义的现象的过渡具有一个逻辑上的演变，且演变的原因来自消费社会对生活的逻辑中心主义态度的消解，致使艺术家对艺术的态度采取放弃主题与意义的维护，但新生代绘画隐含的后现代主义的因素来自特殊的政





曾梵志
面具系列
1997 No.2
170×145cm
油画

曾梵志
面具系列
1996 No.8
170×140cm
油画

治现实和社会精神风气。在1989年之前，与现代主义相关联的“责任”是与“意义”和“理想”联系在一起的。

权力合法化的政治目标是一种社会集体的目标，这种现实在1989年之前的一段时间没有人有太多的反感，因为即便是存在中心话语的合法化也仍然有轻松地给予怀疑和讨论的可能。现在的问题是：究竟什么是生活的趣味和意义？对这个问题的回答已经变得非常困难，市场经济的可能性和相应带来的自由主义出现“暂停”的状态，任何浪漫行为的继续都会越出边界进入风险。于是，这个时候的合法化目标变得模糊不清。究竟有什么内容可以成为有趣的艺术动因呢？看来有趣的艺术动因是没有的，苍白的生活本身最为真实，而这个苍白的生活本身没有任何意义和主题，因此将生活本身的行为记录下来，这就成了画家惟一能够做的事情。这是新生代、玩世现实主义产生的最初的真实背景。仅仅是在1992年初之后，商品化的社会影响以及消费主义的观念，才在采用后现代态度的艺术家的思想里产生作用，并生发出不同的艺术表现。这样，没有主题的倾向成为一个自然的通过绘画的方式反映出来的社会现象。由于新生代艺术家的精神状态具有后现代主义的特征，所以，他们不可能始终保持学院主义的状态，而会因生活的影响走向更加放肆的方向。在第二年参加“广州双年展”的艺术家王劲松正是这样，轻松自由的心态通过多少有些表现主义的方式被表达出来，画中的内容是普通的，可是画家却给予我们没有任何指向的“意义”传达。像张亚杰、曾浩的作品，尽管表现风格不同，但在消解“意义”和进入普通生活状态方面是一致的。毛焰的《小山的肖像》采取了一种精制的技法，这种技法的精制导致像王劲松那样的轻松情绪的抑制，审美又一次回到了画家的内心，但却游离了以审美为中心的精神思路，因为在画家的感受中，保持“意义”的依据始终是在寻找之中，并且看来如果真的要固守这种追寻状态的话，这本身也很可能是没有意义的。实际上，在“双年展”中出现的新生代艺术家的作品的主观性较之中央美院的画家更为突出，这显然与他们的艺术背景和生活环境有关。王劲松毕业于浙江美术学院，曾梵志毕业于湖北美术学院，宋永平和宋永红均不是中央美术学院的学生。至于忻海洲，则来自产生“伤痕艺术”的四川美术学院。在这位画家的作品中，生活的普通也具有不同于北京都市的特征。

新生代艺术是一个无可奈何时期的产物，它利用了学院写实主义的技法将“无意义的精神状态”表现得非常充分，为之后“玩世现实主义”的出现产生的影响提供了精神准备、表现契机和铺垫了道路。它通过照相式的写实（如韦蓉、王浩）、表现式的写实（如申玲、王玉平、陈淑霞、王劲松、张亚杰等）、观念性的写实（如苏新平、赵半狄、方力钧、李天元、李辰、周吉荣、刘小东、喻红、王华祥等）为历史留下了这个时期的社会形象的证据。

### 玩世现实主义

“1992年4月我们在北京郊区一座庙宇改建的博物馆举办了刘炜、

方力钧油画展。这是两位画家的第一次公开展，结果十分成功。观众的良好反应预示着现代画的光明前景。”弗兰（Francesca Dal Lago）描述的是玩世现实主义代表画家方力钧和刘炜的最早的玩世写实主义作品展。在简朴的展览介绍页里，栗宪庭写到：

我称1988、1989年后出现，并以北京为主要聚焦点的新现实主义潮流为玩世现实主义，玩世与英文cynical同义，取其讥诮的，冷嘲的，冷眼看待现实和人生的含义。它是具有反叛八十年代现代主义思潮的新的文化倾向。1989年的“中国现代艺术展”作为八十年代中国新潮艺术的阶段性终结，同时也使企图引西方现代文化以拯救和重建中国新文化的理想主义受到沉重的打击，玩世现实主义即这种不得不面对精神破碎状态的心灵的产物。

“玩世现实主义”这个名词最早出现在栗宪庭于1991年8月改毕完成的一篇题为“无聊感和‘文革’后的第三代艺术家”的文章里。在这年初，栗宪庭就开始注意并研究一种以写实主义方法完成作品的新的倾向。

1993年初，《创世纪》（创刊号）“盖尔波瓦咖啡馆”栏目主持人岛子将栗宪庭于1992年初完成的文章“89年后中国艺坛的后现代主义倾向”发表出来。这篇文章将这位具有影响力的批评家过去一年的思想经过修正阐释出来[16]，“玩世现实主义”一词进一步流行。在这篇文章里，栗宪庭给予了一个被题为“附文”的注脚：对涉及“玩世现实主义”的“泼皮幽默”和“流氓文化”这两个概念进行了历史和文化上的关联阐释：

幽默在现代文艺中，含义要比传统文艺中更深刻和更难以言传，因此常加冠词，诸如黑色幽默。比起黑色幽默，中国的玩世现实主义没有那么冷峻，兼有玩笑、痞气、无所谓、看透一切、精神流浪汉等意味，所以我冠以“泼皮”。周作人先生1924年在《破脚骨》一文中谈到类似的意识倾向，其中提到“《水浒传》的泼皮牛二”，并把它与西班牙的“流氓小说（Novelas de picaros）”，“日本曰歌罗支其，英国曰罗格”相提并论，林语堂更把“放浪”看作最高的人生目的，是专制社会一束最后最强的光。我试图把泼皮这个处世俗语引作文化概念。

无独有偶，“新文人画”的始创者朱新建和周京新1985年在《湖北中国画新作邀请展》的笔会上，即以“泼皮牛二”为题，画了《水浒传》中专爱寻闹打斗，开封府都奈何不了的牛二。形象幽默，用笔戏谑，自此，这种泼皮牛二式的幽默竟开了整个社会“玩人生”的先河。但“新文人”只是借传统笔墨和古代题材表达他们的泼皮情怀，而玩世写实主义在继承新文人玩世心态时却能正视现实。

著名汉学家约翰明福德（John Minford）也提出类似的想法，“在这个后毛时期的荒原上，一股新奇的、土生土长的文化正在自然而然地发展着，它能够被称之为，也许稍带一点刺激性，‘流氓文化’。最初的流氓指的是在城市里的街头巷尾骑着飞鸽牌自行车，神情有点倦怠、四处游荡，不时地给人一个阴险的警告的人。‘流氓’们每天都满嘴脏话，尤其是一些反社会的言论。

“但是，在我看来，流氓一词有着更为广泛的内涵，娼妓、黑





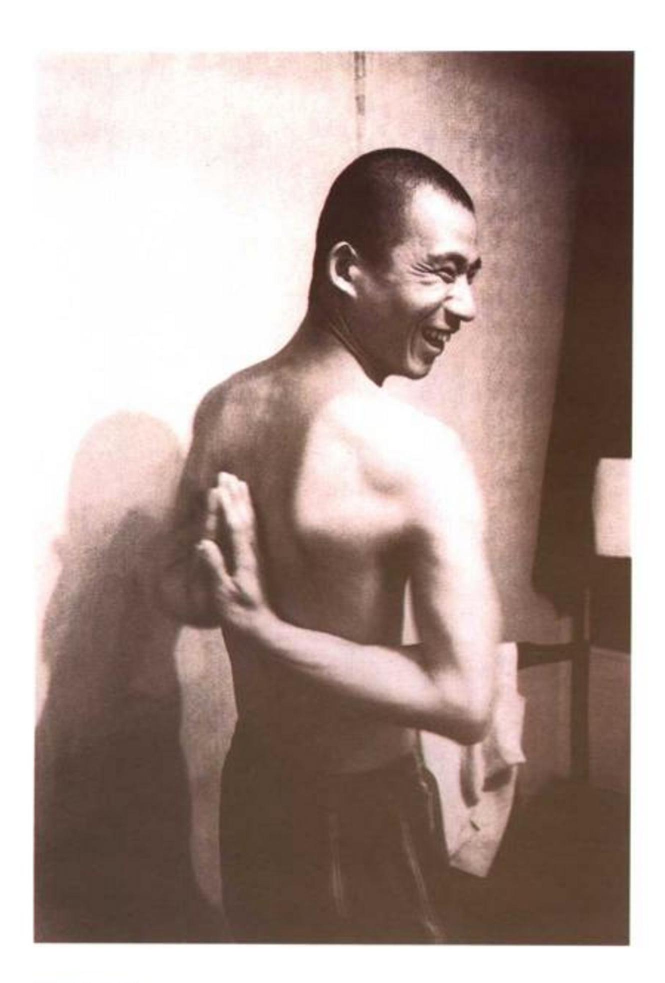




“玩世现实主义”出场
1992年3月方力钧、刘炜展览请柬

朱新建
无题
1997
水墨

朱新建
美人梳头图
1998
水墨



画家方力钧
1993
肖全摄

市交易者、无业青年、具有离心倾向的知识分子、遭受过挫折的艺术家和诗人——这是一束可见的光谱，这束光谱有着黑暗邪恶的一端和耀眼闪光的另一端，中间是一段毫无怜悯的灰色。这种处在萌芽期的、可供筛选的文化，与二十世纪六十年代的美国和欧洲引人注目的方式尤为相似。”

栗宪庭保持意识形态批判的立场在分析玩世现实主义现象时是没有回避的。与八十年代的思想解放运动同步的'85美术运动将艺术的个性突出到了异常的高度，那是一个反专制主义合法化的年月，因为专制主义具有具体的历史对象。事实上，自本世纪初“五四运动”提出的“民主”与“科学”的口号在各个时期的权力者那里得到了语词上的合法化，可是关于“民主”与“自由”的内涵显然受到权力的界定，于是，1989年之后，这种欲望被限制在不做任何解释与讨论的范围里。但是，八十年代对西方思想的全面接受，导致思想的丰富性与混乱，以致人的生活态度出现茫然的倾向。年轻的，更主要的是因市场经济体制导致生活“自由”的艺术家——他们不再有也不想有稳定的公职，在内心开始真正怀疑生活本身的意义，他们没有任何出路，市场与形而上的天国没有关联；政治欲望受到致命的现实威胁，在这个领域里既不能有更多的冒险游戏又不能得到生存的可能；社会似乎受惠于不久的过去，因为社会显得杂乱而具有可能性，但却与人们习惯的精神活动没有关系，艺术家很难融进去，这就产生了圆明园艺术村这样的对都市机会给予窥视的逃避场所，价值感就这样全面崩溃。可是，这种崩溃对于任何旧有价值的维护者来说都是反感和试图摈弃的，官方对这种丧失任何理想的现象保持批判的态度，因为任何社会都需要积极的态度。可是，人们熟悉的理想主义究竟意味着什么？它是否有可能成为一个精神的“陷阱”？另一方面，西方思想的入侵导致精神敏感的年轻艺术家体会到生活的游戏化和无意义，叔本华的悲观主义、尼采对个人意志的强调以及加缪（Camus）的西绪福斯神话成为八十年代破坏稳定思想意识形态结构的富于成效的的影响，这就给予六十年代出生的、没有像五十年代出生的那样多少系统接受西方现代主义思想训练的艺术家一个一开始就没有稳定世界观和系统思想立场的精神背景，六十年代出生的艺术家畏惧思想，他们对任何过去的思想表示不信任，他们听到了太多的谎言，看到太多的丑恶并遭遇太多的难堪，他们有对高尚生活的常识却感到相去甚远以至怀疑高尚健康生活具有虚假性甚或虚伪性。这样，人的生活被放置在存活的水平上，一种没有价值感的层面，一种随时接受任何价值标准又随时抛弃任何价值标准的阶段。人们对于“高尚”、“信仰”、“理想”、“健康”、“趣味”、“正义”、“道德”这样的词没有任何信任，以至产生像方力钧“王八蛋才上了一百次当之后还要上当。我们宁愿被称做失落的，无聊的，危机的，泼皮的，迷茫的，却再也不能是被欺骗的”这样的话来。不过，“无聊”与“泼皮”这样的状态在九十年代初被批评家纳入反官方意识形态的范围内，以至栗宪庭宁肯将几十年前的文人林语堂的“放浪”这个“专制社会一束最后最强的光”与新的艺术现象联系起来，新的艺术现象被

赋予了她的内涵，一个与冷战和市场同时相关的内涵、一个与艺术的历史具有逻辑关联的文化内涵。既然"流氓"包含"具有离心倾向的知识分子、遭受过挫折的艺术家和诗人"这样的成分，那么，"地下"、"非法"以及"反抗"这样的词汇就非常自然地与新的艺术现象紧密地联系起来，构成与"公开"、"合法"以及"控制"或者"镇压"的对立。这显然是一种非常政治化的意识形态对立，一种使由新生代开始的温和的、消极的表现演变为一种刻意的对立。与历史上任何不同时期的意识形态对立目的与结果不同，九十年代的意识形态对立出自一种品牌意识的需要，这种"品牌意识"要求独特性、买点以及有效性，它更多地是综合影响力的产物：政治的刺激、金钱的诱惑、名誉的吸引、权力的影响、个人的机智以及形式的敏感性。所以，当五十年代出生的艺术家在对已经熟悉的各种思想进行理性的分析和检讨，以波普艺术的语言表现现实时，六十年代出生的艺术家开始轻松抛弃绝对主义和相对主义二元论，以一种利益社会中的现实主义态度从事艺术工作。



画家刘炜
1993
肖全摄

栗宪庭为玩世现实主义艺术家勾勒了这样的逻辑：

玩世写实主义的主体是六十年代出生，八十年代末大学毕业的第三代艺术家群。因此在他们成长的社会和艺术的背景上，与前两代艺术家发生了很大的差异。文化革命的结束是知青代艺术家成熟的背景，西方现代思潮的涌进培育了'85新潮代艺术家，造成了前两代艺术家的拯救中国文化的理想主义色彩。然而这一代艺术家自七十年代中期接受小学教育始，就被抛到一个观念不断变化的社会里，又在前两代艺术拯救中国文化的口号中开始了他们的学艺生涯。1989年他们相继走上社会，眼见"中国现代艺术展"在几乎穷尽西方现代艺术的各种途径之后，拯救中国文化的梦想却随之化为乌有，无论社会还是艺术，留给这一代艺术家的只剩下来去匆匆的偶然的碎片。这使他们不再相信建构新的价值体系以拯救社会或文化的虚幻努力，而只能真实地面对自身的无可奈何以拯救自我。因此，无聊感不但是他们对自身生存状态最真实的感觉，也是他们用以自我拯救的最好途径。

这种无聊感促使他们在艺术中抛弃了此前艺术中的理想主义和英雄色彩，把前两代艺术家对人的居高临下的关注，转换成平视的角度放回到自身周围平庸的现实。无聊即无意义，既然无意义，便不必以恭敬态度对待它，因此，无聊感也促使了他们以自嘲、痞气、玩世和无所谓的态度去描绘自己以及自己周围熟视、无聊、偶然乃至荒唐的生活片断，以致形成一种泼皮幽默的艺术风格。[17]

批评家栗宪庭因其与玩世现实主义代表艺术家方力钧、刘炜保持了长期的个人联系，他以自己的敏感性发现了这些艺术家作品中的新的因素，艺术家作品中新的形象与现实生活中人们的心态发生了关联，这就为构成这个历史的批评文本提供了依据。

也正如栗宪庭注意到的，从精神上讲，玩世现实主义受惠于八十年代的"超现实主义样式的现实陌生化和荒诞感的心理"，然而，玩世现实主义放弃了对形而上领域的追问和对意义的寻求，因此，玩世现实主义没有当代哲学背景的支持。在很大程度上讲，玩

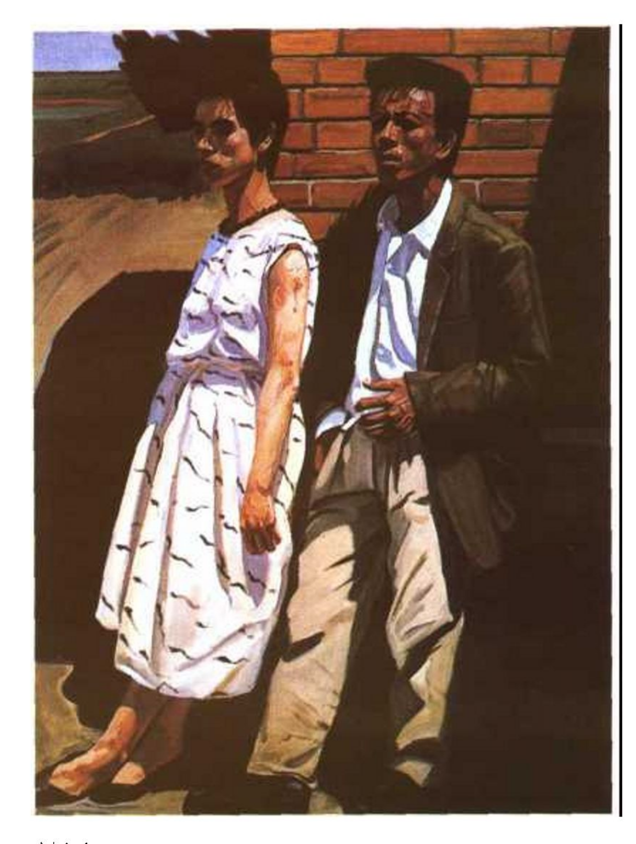
世现实主义的思想是中国两千多年来封建历史构成的世俗痞子文化的一种当代表现：自嘲（有时是自贱）、夸张、不切实际、随机应变、没有立场、自以为是、无可奈何，但这一切又不回避安全、质量、生效、利益、权力这样的问题。这种情况的真实性在文学领域王朔的小说中得到了生动的呼应。尽管如此，过分强调玩世现实主义精神的真实性和必然性也不过是另一种无可奈何的逃避主义和自我辩护，没有什么不是真实的，即便一个历史的谎言，也可能具有政治意义的真实目的。问题不在于因为有理想的欺骗就可以废弃理想，文明的质量事实上是存在的，如果没有现实的目的性，所谓否定虚假意义和理想的"玩世"或"痞气"也会转换的。方力钧说："人说艺术家是人类灵魂的工程师。难道人的灵魂不是生来平等的吗？这太牵强、太做作、太狂妄。另有人说艺术品不过是艺术家的排泄物，这话听来不入耳，却很恰当，人们正是从这排泄物中看出你是否健康，有什么病，就像医生从病人排泄物中看到的一样。"[18]这种粗鲁的思想和语言策略在九十年代的日常生活中是生效的，但却是没有意义的，对虚伪的批判采用流氓的态度，这承继着中国历史上不同时代的"王大点"的残酷人生观[19]，而这种被鲁迅批判过的看客正是专制权力集团所期望的理想臣民。玩世现实主义艺术中表露的精神状态，基本上属于这样的看客的精神状态，这也正是为什么西方社会了解中国九十年代精神状态对这类的形象素材感兴趣的原因。

1997年，在荷兰布列达举办的"ANOTHER LONG MARCH Chinese Conceptual and Installation Art in the Nineties"(另一次长征：九十年代中国观念和装置艺术) 展览目录上，侯翰洳将政治波普和玩世现实主义的政治和文化北京作了有意义的阐释，这位九十年代初离开中国大陆的批评家指出：中国八十年代的艺术运动一直是集中在意识形态问题上展开的。1989年后，先锋艺术在被国际艺术市场、机构和媒介体系接受的同时也开始得到国内外更多人的认可，而这些主要是通过政治波普和玩世现实主义而促成的。九十年代，随着经济高涨和向市场体系的转化，政治波普和玩世现实主义成为官方思想与'先锋'之间妥协的象征，因为官方与前卫代表都有意识地认同市场体制的价值。一方面，认可市场重要性以及它的促进作用能巧妙地保持各自的力量以及在"改革开放"中的利益；另一方面，市场价值似乎也体现了自由表达的可能性，特别是它保证了它们的商业利益。

政治波普和玩世现实主义并不追求艺术语言的自由和创新，而是将社会存在的政治和日常生活的普遍不满与市场价值融合起来，暴露社会的消沉状态，而这样的方式在经济上具有收益，政治上也更为完全，在利用国际艺术市场的过程中市场价值和极权主义如此奇特地相容在一起。值得注意的是，玩世现实主义绘画的语言是风格主义和学院派倾向的。它是一种文化实用主义，因此，玩世现实主义作品受到国际艺术市场以及香港、台湾以及西方媒介的青睐是很自然的，这导致无论从艺术还是从市场方面看，玩世现实主义都被视为"中国先锋的代表"。

侯翰如，这位生活在西方社会的批评家的看法是符合历史现象的真实性的。

玩世现实主义艺术的整体性面貌在“后八九中国新艺术”展览中首次被充分展示出来，并影响了许多年轻艺术家的绘画风格。直至大约1995年，玩世现实主义开始以与消费社会更加接近的“艳俗艺术”风格得到特别是精神上的延续。



刘小东
田园牧歌
1989
170×120cm
油画

### 艺术家

新生代重要画家刘小东1988年毕业于中央美术学院油画系第三画室[20]。直至1989年的“中国现代艺术展”，尽管这位画家有两件作品出现在这个重要展览中，也没有人注意到这个年轻人有什么才华。这时的人们，包括批评家，对于架上绘画没有太大的兴趣，整个社会都在关注重大事件突发的可能性。

刘小东的画面普通而没有戏剧性，这位画家努力将画中的环境表现得日常和平凡。他对学院技法具有敏感性，并且没有许多新潮艺术家那样的对学院技术的厌恶感。在1989年期间，刘小东已经画出可以被称之为“新生代”风格的作品，如像《吸烟者》、《青春故事》、《父与子》、《田园牧歌》。这些作品几乎表现画家自己周围非常熟悉和亲近的人物，形象缺乏“形而上”的精神特征，无论室内或室外环境也没有给予任何矫饰的处理，使画面中的内容普通而平和。在这些作品中，画家保留了写实主义绘画传统的“意义”倾向，人物的表现上也有“性格”的特征。而在《青春故事》里，枯燥的都市环境中的人们表现出无聊的状态，透露出未来的倾向。1990年的《雪地侠侣》、《人鸟》将“无聊”状态表现得更为突出。同年完成的《阳光普照》在色彩上开放出新的倾向，构图随意但对阳光的描绘表现出刻意的夸张。1991年的《踏春图》似乎有一种舞台的设计效果，人物与环境也倾向于平面化，同年完成的《合作》表现了另一类题材。虽然这类图像经常可以在电视或其他什么地方看见，但是，从画面上看，画家试图尝试现实主义的“主题性”的表现。所以，画中的人物表情显得并不轻松，拥挤的空间成为画家对这类题材的真实内容的一种带有倾向性的表达。沉重的调子和严峻的表情使得涉及“政治”、“权力”这样的含义凸现出来，与画家那些轻松的作品拉开了距离。

刘小东被认为“经常感到自己受着压抑，但要表明感到压抑的原因又十分困难”（范迪安），这种精神状态与栗宪庭的分析较为接近，所以“刘小东反复以百无聊赖的城市青年入画”。画家在作画时既不对形象表面的细节感兴趣，也不愿意对主题有所建设，生活中事实上已经没有了主题和细节的趣味，所以画画成为一种在日常生活中坠入荒诞与痛苦时的精神存活的保证，刘小东对自己的艺术境界保持“探索”的态度，这是别无选择的状态的产物。画画很可能是导致冲动的一种刺激，所以，画画的亢奋状态可以将作品一气呵成，使画中流露出过程中的直接性痕迹。画中拥挤的物象和一种“近距离”的处理，使生活的随意性被表现出来，这是过去学院



赵半狄
一个童话
1994
12×12×36cm
人民币、肋骨、血、玻璃

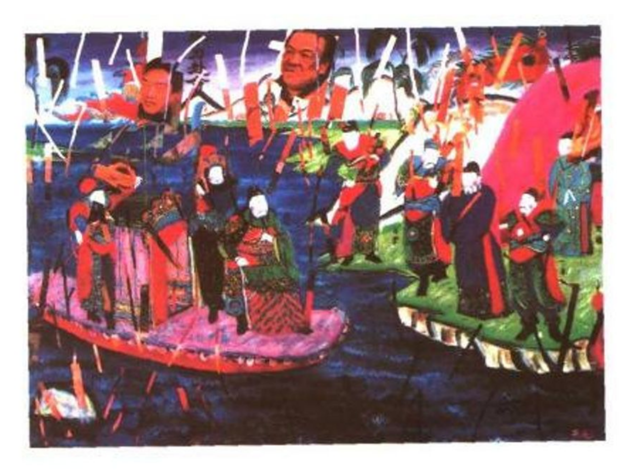
艺术所不允许的。

刘小东的作品大多数倾向于孤离、困顿、无聊和冷漠的表现，表现方法使人想到弗洛伊德。他的艺术被认为是乡土写实主义和古典写实主义之后的“新写实”，是新潮艺术与学院派“悄悄”结合的一个范例（邵大箴）。显然，刘小东的艺术是八十年代转向九十年代过渡阶段中的衔接点，他的艺术导致新潮艺术成就通过学院化的对待被肯定。更为重要的是，刘小东的艺术是最早为社会所知的玩世现实主义的艺术，他以放弃理想主义的态度、富于现实敏感性的绘画天赋表现了这个时期的社会精神状况，为历史留下一种仍然富于审美价值的艺术趣味。

赵半狄最早引起关注的时间是1991年，这年他与另一位画家李天元共同举办了展览。在那份整开报版大的请柬上，两位画家陈述了自己的观点。在两位画家看来，绘画的现实是严峻的，以至可以提出“绘画死亡了吗”这样的问题。这种对绘画艺术的危机的敏感在赵半狄之后的艺术变化被清晰地表现出来，不过这个时候，画家还希望拯救绘画濒临死亡的命运。他们希望年轻的艺术家联合起来，开创一个“第四画廊”，尽管这个概念显得有趣，并且画家说：“荣誉属于`第四画廊’。”但是没有几天，这个概念就不再被人有效地提及。赵半狄的绘画采用的依然是学院得来的技法，不过生动的笔触与自由的构图表现出画家对绘画艺术的天赋。构图的不经意显得有艺术史的影响，但关键是画家在作品中表现出来的新的特征：人物表情的漠然、人物之间的没有呼应以及题材的普通和过分的平常。只是尺寸不小的《蝴蝶》(1991)中的人物显示出多少惊诧的动态，但显然，那姑娘的动态和年轻男人的表情是没有什么故事依据的，他们甚至是没有关联的。也就是说，现实中的故事并不是描绘的依据，某种不确定和莫名的心理状态成为画家要表现的内容。《怀抱皇城的少女》(1991)中戴眼镜的少女没精打彩地躺在床上，构图使人想起英国拉菲尔前派的作品，不过，赵半狄作品中表现的是北京城里普通一隅，没有任何诗意。与刘小东不同，赵半狄不再表现“普通”，但却表现“漠然”。事实上，赵半狄生动的绘画表现暴露出对艺术的疑问，因为就写实主义传统的丰富性而言，如果再一次重复地掉入情节性或者戏剧性都是没有意义的，今天的写实手法究竟应该如何利用？这样，纯粹的绘画手段是否能够继续表现内心对现实的感受就成为问题。1992年展出的《小张》的构图方式和展出方式[21]，提示了赵半狄对绘画艺术表现手段的最后利用。很快，赵半狄离开了绘画领域。赵半狄在九十年代初的作品远远没有刘小东的丰富，这是因为前者对绘画语言的利用空间产生了怀疑。但是，赵半狄为数不多的绘画作品是“新生代”中的代表，无论是题材、表现方法以及作品所隐含的情绪，都成为了解九十年代初精神状态的具有说服力的艺术文献。

李天元的绘画表现与赵半狄不同，他更多地表现出理性的分析。他通过分次制作的方法，将历史与现实的画面重叠起来。画家的意图是明显的，他希望通过不同内容的形象构成对比，例如陈腐的象征物与感性的肉体(《宝座》1993)、不同权力象征的对比(《单刀赴

会》1992）。实际上，李天元通过不同的形象和内容呈现的是一种复杂的心理感受，甚至没有任何图像不应该相关联地加以阅读。不同的图像在条状的形式中交织为新的画面，这就为观众对作品的欣赏提供了理解上的复杂性，而这可能正是画家的真实意图。李天元在他1993年的个人展览目录里写到："比较出事物的相同点和不同点，把它们编结成网，去捕捉那些我感觉到的和正在感觉到的诗意。"画家达到这个游戏理念在他的作品中被清晰地传达出来。



李天元
单刀赴会
1992
185×250cm
油画

艺术家王劲松尽管毕业于浙江美术学院，但是，在北京的生活以及年龄的敏感性使这位艺术家与北京的玩世风气有相接近的方面。不过，王劲松不去表现，而是去观察，正如他自己说的，做一个"旁观者"。在1990年与宋永红共同举办了"王劲松、宋永红绘画艺术展"之后，批评家指出这两位画家作品中渗透着"调侃与自嘲"的心态。画家作品中的故事几乎是平常的，没有任何形而上的提升，诸如：《助人为乐》（1990）、《气功疗法》（1990）、《曙光初照》（1990）。在题材上，王劲松也表现出旁观的姿态，从一定的距离上观察一切。所以，画家也采用了一些历史符号与内容。可是，对历史的评价是今天发生的，所以即便在舞台上表演社员的朴素精神时，后面的情侣也提示着画家自己的趣味和心态（《舞台小品表演唱》1990）。显然，游戏心理在王劲松的绘画过程中影响着他的具体表现。王劲松习惯于空白的处理，这也许受中国画的影响，艺术家希望通过空白"使我和观众之间形成一种合谋关系"[22]。用油画做平面化的表现，结合局部的深度提示在风格上是有趣的。那些空白的人物不仅没有因为不具体而丧失真实，却由于他们所处的位置以及表现姿态，更能唤起丰富的想象。有时，正是画中空白的人头，将苍白和茫然的心情表现得最为充分。

我一直崇尚一种自由的、愉快的创作精神，这种创作精神绝不是激情依附于信手涂抹过程的快感陶醉，也不是极端个性化述注在画面上的狂放或冷漠，而是用一种把思维游离于一切行为的局外人的方式去观察社会活动，然后又用旁观者的兴奋去体会这种极高魅力的精神现象，因此我常常以一种超然的、使人感到轻松愉快的幽默方式来表现现实人的真实心态。[23]

批评家栗宪庭在王劲松作品展题记中指明这位画家是"玩世写实主义"的代表艺术家，他特别强调了艺术家作品中的空白所隐含的"人的空洞、苍白，抑或是对这个失去精神支柱的时代的自嘲"。这个提示是符合那个时期的政治与社会氛围的。艺术家在1991年完成的《大晴天》、《大合唱》具有不同的问题指向。前一件作品隐含着消费社会的来临，后一件作品是对即便发生了形式上的改变如服饰与领带但仍然没有实质性颠覆的体制下的行为与心理。1992年"广州双年展"的学术评语针对《又是一个大晴天》（1992）写到：

这件作品轻松而富于幽默感的画面展示了一种值得记录的心态，画家接近稚拙的通俗语言生动地陈述了一段心理事实，使我们在调侃的对话中能够隐隐感受到一种都市的伤感。[24]

宋永红是新生代展览中的一员，但他的绘画风格在之后的一段时间里显得倾向于更加鲜明与完整。1991年7月，画家在他的文章"现实



王劲松　大合唱之二　1992　170×200cm　油画

问题”里表达了自己作为“旁观者”的身份，只是，这个“旁观者”究竟意味着什么？毕竟画家表述说他对现实的关注。宋永红绘画显著的特征之一是对性的表现，这位画家是新生代画家中对性有特殊兴趣的一个。在参加1992年“广州双年展”的《老年夫妻》里，性成为一个直接而怪诞的主题，通过老年对性的表现或许暗示出画家将性非诗意化了，而在八十年代，性是一个浪漫主义或者充满魅力的主题，而在宋永红的作品里，性表现出麻木的特征。在题材方面，宋永红关注日常生活，不过画家将公共生活中的含蓄内容公开化了，他有意识地强调了日常生活中可能的精神表现，以至使得这种强调富于戏剧性和表演性，如像《真实的幻觉》（1992）、《卧铺车厢》（1992）、《医务室》（1993）和《北京胡同》（1995）中所见的情形。在表现风格上，宋永红采用的是一种刻板的表现主义技法，这也许与画家学院生涯的版画系专业训练有关，不过这使得这种刻板的表现主义成为宋永红的个性，这种个性与单调的色彩结合起来，构成了画家的特殊风格面貌。

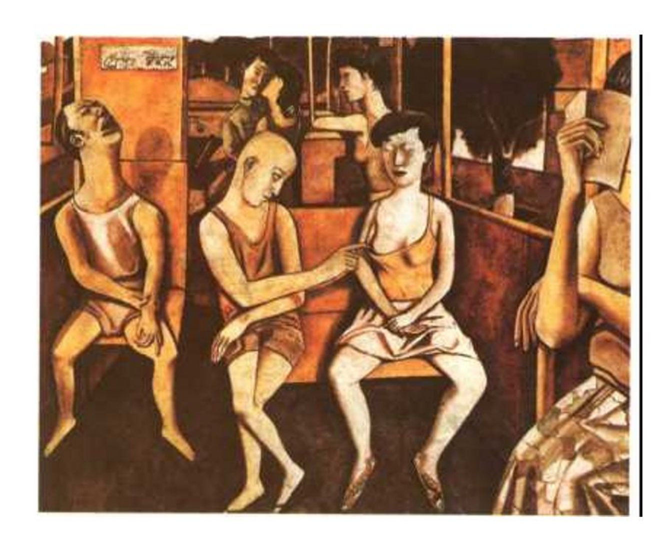
我的投注目标是我自身环境的兴趣，超越理性的习惯势力，实在是件令人兴奋的事情，生活环境提供给我基本的创作要素，把意想的成分充分拌解到画面里，抽离出最可信的动人局部。我不相信一些现成概念能成为解决艺术家的灵感问题，我只相信直觉，有许多烧灼感的直觉现实。[25]

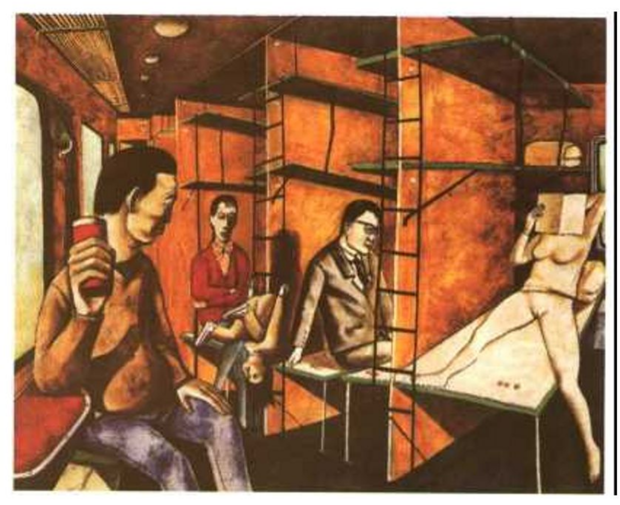
但是，画家的艺术更加接近他自己接着说的这样的话：“现实只能是艺术家选择情绪点的一层壳，我不想解决超出绘画语言之外的事情。”[26] 显然，宋永红的绘画艺术是个人组织的戏剧，而不是情绪自然流露的表现。

张亚杰在九十年代初的作品是典型的“新生代”风格：都市生活，人物大大的脑袋，嬉皮笑脸或者茫然的形象，随意的涂抹笔触，但是，张亚杰在这个时候表达的艺术态度是区别于刘小东或者方力均的。在1994年春天发表的一份谈话里，张亚杰这样说道：

我作品的内容，思路及语言是逐步形成的，就像一把扇子我是先开而不急于关上，而不像有些人是一步到位再逐步展开。至少这一阶段我是这么做的。我用油画画我关心的问题，也希望人们都予以关注。所以我要求我的画首先是引人注目的，我所选择的形式是为了内容。材料的选择与色彩的运用常常能激发我的灵感，使我激动不已。我非常钦佩西方的艺术大师，像塔皮埃斯、巴塞利兹（Georg Baselitz）、波伊斯（Joseph Beuys）等，他们显然不是用笔或其它材料创作艺术而是用生命。看到他们的作品仿佛触摸到他们的灵魂。我曾经在和德国艺术大师伊门道夫先生谈到这一点时，彼此都十分激动。[27]

张亚杰的“无题”系列表现的是没有任何目的性的生活，人物没有明确的精神指向，但是，简单的笔触非常概括地表现出这个时期人的精神状态。张亚杰没有将娴熟的学院技术限于造型的完善，而是放松地表现，正是他轻松自由的表现语言 —— 宽大的笔触、流畅的色块以及漫不经心但有趣的构图，使得他与刘小东以及其他同样接受中央美院训练的年轻画家拉开了距离。张亚杰的这种表现方式无疑与这个时期画家体验到的社会状况有关。在画家看来，政治

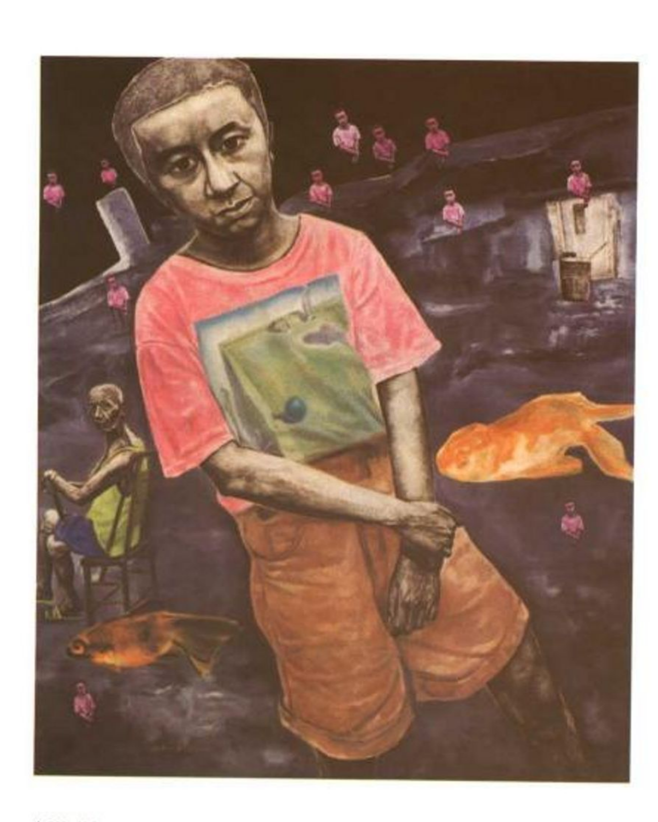




宋永红
真实的幻觉
1992
81×100cm
油画

宋永红
卧铺车厢
1992
81×100cm
油画

对抗结束之后的现实变得支离破碎，一切都没有重量并显得轻飘，美是不存在的，有的只是轻浮与诱惑，邪恶和刺激。因此，生活中的每个瞬间都有可能成为图像中的内容，因为没有什么理由能够说明这个时代有什么比别的什么更为重要和成为中心的东西。没有控制的表现是一种精神状态的结果，张亚杰的绘画作品以自然的、直接的、不做作的方式记录了这个时期的精神现实，其历史的真实性程度较之同时期写实风格的绘画更加让人易于理解。



忻海洲
睡眠·老街No.2
1996－1997
180x150cm
炭铅笔、油画

忻海洲毕业于四川美术学院，所以，一开始他受到“沉重”与“深度”的影响[28]，直至1992年，忻海洲开始了他的“游戏”的思考。他发现“沉重”与“深度”可以从另一个角度进行理解。

我试图在《游戏规则》系列作品中呈现这样一种图像——严肃嬉戏的悖论现实。

选择“打台球”这个母题，我觉得是具有这个消费时代特征的东西。现代生活无处不有一种秘而不宣的游戏性和荒诞感。我们被扔在一个预先包装了的场境里。影视屏幕包围着我们。卡拉OK和港台功夫片在街头散步，我们从方盒房间跳上方盒汽车要遇上很多彼此贴近而相互陌生的人。我们不知道今天要发生什么，我们期待着充满好奇地度过这一天。我们仿佛站在台桌上滚来滚去的小球，等待着把自己交出去。

事实上，我们生活在偶然里、机遇里。一切都是一次性的，瞬逝的。这社会进步了，我们生活越加繁杂起来。都市生活使我们享有消费乐趣和包装修饰的美丽。影视文化使我们感觉更加直观，也更加层面化了；先进的交通工具与现代通讯改变了旧有的时空观念，使我们行为更直接。正是这种包装使我们生活在一个虚伪的假面具里；正是这种消费使我们冷冰冰地告别了田园牧歌式的人情味，人类的崇高、信仰、理想主义追求被金钱消解了。人们在不断得到新生活里失去了过去所拥有的。这是一个“永劫不归”的怪圈，这就像我们为了逃避谈话，离开一个熟悉的环境来到了一个陌生的地方，却正好同另一些人谈了起来。这是一个安排了的玩笑，这似乎没有什么可以调侃。这是一个荒谬的悖论现实，这是一场严肃的游戏。[29]

忻海洲没有像方力钧、王劲松那样的调侃状态，他甚至不同意任何不严肃的精神倾向，他几乎延续了西南地区当代艺术家的思考的传统，只是，看来时代的确发生了变化，“我们”必须承认现实。忻海洲用严谨的素描去刻画不苟言笑的游戏者，这是他关于“悖论”的看法的形象解释。1992年参加“广州双年展”的《游戏规则》（1992）确立了这位艺术家在九十年代的基本风格。《游戏规则》之后的《游戏机的游戏》（1993）和《民工潮》（1994）表明了忻海洲对现实中的问题乃至故事的关心。不过，画家表达过他对“现实主义的叙事性”的反感，他希望作品中拥有一种“鲜活的东西”，但无论怎样，忻海洲认为他的作品“应该不仅是现实的，也是隐喻的、浪漫的、寓言的、神话的和启迪的”的看法与他的作品中的表现是吻合的，画家作品中所出现的那些没有表情的人物与北京新生代的作品中的状态具有严肃意义上的区别。



杨少斌　群殴图　1996－1997　260×360cm　油画

曾浩毕业于中央美术学院，但是他的作品被认为是对学院艺术的反叛和颠覆。曾浩反叛的个性几乎是天生的，在艺术领域则导致远离学院风格，在这方面，曾浩给予艺术史的工作结果事实上比留在学院里的刘小东这样的教师更为富于文献价值。



曾浩
9月12日
1997
180×150cm
油画

曾浩在1992年“广州双年展”期间就展出了他的新生代风格倾向的作品《气球系列之二》，在学院技术仍然保留的同时，已经非常明显地表现出破坏性的笔触于色彩处理。与大多数新生代画家一样，曾浩将题材囿于日常生活，平凡几近平庸。这种对生活内容的表现不是画家对生活本身没有看法的结果，[30] 作品的个人化处理是一种个人的感受的记录。生活的平淡无奇和丧失意义的社会氛围是让人困惑甚至是难受的，这样，生活中的任何事情是否都是没有意义的呢？新生代风格的产生是一种无可奈何心态的产物，认真地去描绘生活中的对象变得十分无聊。那些作品中所呈现出的随意性不是画家精心的布置，而是心态的图像痕迹。看来在语言上超越新生代成为画家不得不完成的课题，1994年起，曾浩开始在构图中将人物和物品于观众的距离拉开，直至变得遥远和微小的程度。这是一种象征性的表述，似乎画家对生活中的一切变得更加不愿意近视，从近景到中景，直至远景，空间也变得虚拟起来，最后成为事实上的空白尽管空间是有色彩的。显然，曾浩在心态调整之后，开始对描绘和处理有了兴趣，这导致风格化的出现。精致、微小、散漫，没有中心，没有主题，同时，审美的趣味开始出现，观众必须提高注意力细心品评才能够观察清楚画中的内容。这样的描绘到最后变得非常成熟和讲究，与几年前的新生代风格的作品比较起来，成为一种非常个人化的风格。这种风格放弃“理想”、“意义”、“深度”的含义无疑是存在的，不过，曾浩的风格也很容易吸引观众注意画面而不是画外的含义。批评家黄专论及曾浩以“家庭”作为主题时，将阐释从私人空间引发到普遍性问题方面：

家庭这一社会基本单位敏感而有效地呈现了公众空间和私人空

间的矛盾性，家庭的私人性质被泛政治化的道德指令降低至最低限度，人们依从某种统一的标准和原则生活，公众空间和私人空间在这里都具有虚拟的性质；而在消费主义制度中，家庭的私有性质似乎得到了充分的尊重，但空间的虚拟性依然存在，只不过在这里起作用的不再是意志强权和道德指令，而是被我们标着流行和时尚的标准，消费文化使我们的生活变得愈来愈"透明"和平面化，享乐主义为我们塑造了一种新的娱乐道德观，时尚和流行简化了我们的精神层次和感官层次，"造爱"代替了谈情说爱，购房和装修成为从知识分子到暴发户之间共同的公共话题。这是一个没有愤怒，没有浪漫，没有信仰，甚至没有无聊感的文化阶段。[31]

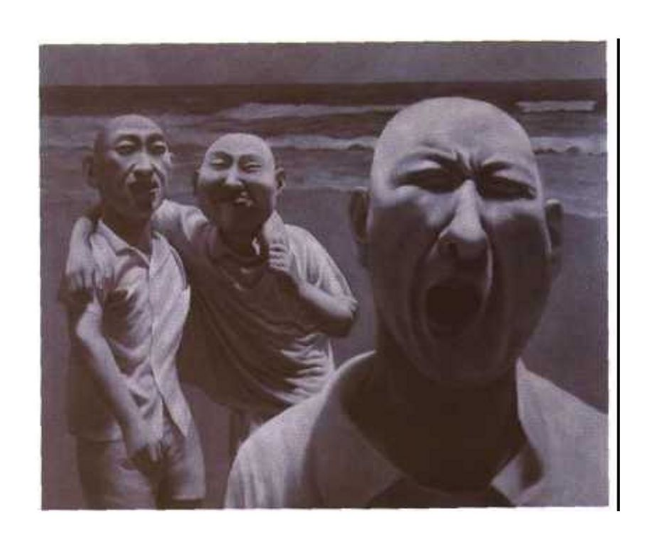
尽管黄专对曾浩作品的阐释与意义延伸远离画面的分析，但是，这种感性导致的理性反应是可以得到现实与历史的印证的。[32]

直至1989年，方力钧以他的几幅今后被认为是玩世现实主义最初作品的素描参加进"中国现代艺术展"这个具有转折与象征意义的展览，也没有引起太多的批评家的注意。那些描绘北方农民的素描给人一丝奇异：光头、没有表情或者奇怪的咧嘴、低调消极的氛围。事实上，直至1991年，方力钧在这年的7月迁入福缘门村，也仍然没有引起太多的注意。不过，1991年3月[33]，批评家栗宪庭已经开始将刘小东、方力钧、刘炜、王劲松、宋永红这样一些艺术家的艺术进行归纳，并开始使用"玩世现实主义"这个词。栗宪庭在1992年"方力钧、刘炜油画展"的目录文字中是这样描述方力钧的作品的：

方选择偶然、平庸、无聊的生活片断作为艺术语言特色的第一层，其次把画中的人物剃光了头，构成他艺术特色的核心，所谓泼皮，更多是从这里表达出的。其三他多把非诗意的无聊形象置于蓝天、白云、大海这些诗意的环境中，造成一种荒诞的气氛，他1988年毕业于中央美院版画系，有着不错的素描功底，油画不是他的专长，却使他找到一种和他心态、感觉对应的技法，即强调中性和非表现性的类似广告的画法，反使画面达到一种冷漠气氛。他的色彩也是非油画化的，大面积生猪肉般粉色和其他色彩的对比，一种非生命、非生活化的感觉，同样加强了作品的荒诞效果。

栗宪庭论及的作品主要是方力钧1991年左右完成的作品。从1988年的农民形象到转向城市形象的表现，经过了尝试性的过渡，如《油画IV》(1989 — 1990)，画家将城市的姑娘与来自农村的男人 — 其实那已经结合了画家本人的特征 — 放置与一个空间里，并且开始了对海水的表现。尽管画家使用了颜色，但是，画家实验的重要性与颜色无关。画于 1990 — 1991 年的"系列作品"是方力钧成熟的"玩世现实主义"作品，百无聊赖地打哈欠、冷漠地凝视、装神弄鬼的表情，这些历史化了的表情和表现很自然地让人联想到栗宪庭所分析的社会和问题。

所有敏感的艺术家几乎都面对一个共同的生存难题，即生存的现实被以往各种文化、价值模式赋予的意义，在他们心中失却后，而对于统治他们生存环境的强大意义体系，又不因为这种失却而有所改变。但在对待这个难题上，泼皮群与前两代艺术家发生了根本



方力钧
第一组　No.3
1990
80 × 100cm
油画

差异，他们既不相信占统治地位的意义体系，也不相信以对抗的形式建构新意义的虚幻般努力。而是更实惠和更真实地面对自身的无可奈何。拯救只能是自我拯救，而无聊感，即是泼皮群用以消解所有意义枷锁的最有力的方法。而且，当现实无法提供给他们新的精神的背景时，无意义的意义，就成为他们赋予生存和艺术新意义的最无奈的方法，和作为自我拯救的最好途径。[34]

栗宪庭没有说明“实惠”的含义是什么，显然，艺术家的精神状态是“活着”就不错的状态。丧失了任何中心意义，同时又没有建立起游戏规则的结果，是人的无所适从。于是，人必须放弃意义，放弃人类感，放弃社会性的同情。在无法抗衡权力的情况下，站着看风景、做怪象也许不至于带来像拯救与对抗那样可能带来的危险，何况“拯救”和“对抗”本身也很可能是值得怀疑的。这是一个真实的历史情景，方力钧成为这个历史情景的记录人，他通过自己的精神状态和表情的记录将这个时期的中国社会尤其是北京这个城市的市民精神状态描绘出来，以表达“别把我当人”这类主要是像王朔这样的北京人的自贱心态。



方力钧
素描之二
1989
54×78cm
纸本

1990－1991年期间完成的作品是用油彩画的素描，其素描效果是很容易控制住的。1991－1992年期间完成的作品系列虽然使用了颜色，但是，画家也几乎是像素描那样使用颜色。巨大的光头、蔚蓝色的天空、深深的海水以及人物无聊到几乎让人反感的状态构成了“玩世现实主义”典型的样式。

方力钧的艺术与画家自己特殊的生活、环境以及态度有关。人的社会主动性在被无可抗拒的力量彻底抑制下，寻求生存的方式就只能是顺其自然，通过对自己面对的生活和问题的综合来把握未来的生活内容，例如在生活中保持自己光头的个性特征的同时，在绘画里通过光头的描绘来表现无个性。方力钧以后的作品都是沿着这样的方向变化的。

尽管方力钧的作品在1992年有过展出，1993年在“后八九中国新艺术”展览上也表现突出，但是，正是1993年的威尼斯双年展，使方力钧成为西方社会艺术系统中的中国代表之一。这种在技法上普通的绘画艺术得到广泛的认可，除了具有风格和形象独特性方面的原因



方力钧　第二组第六幅　1991－1992　油画

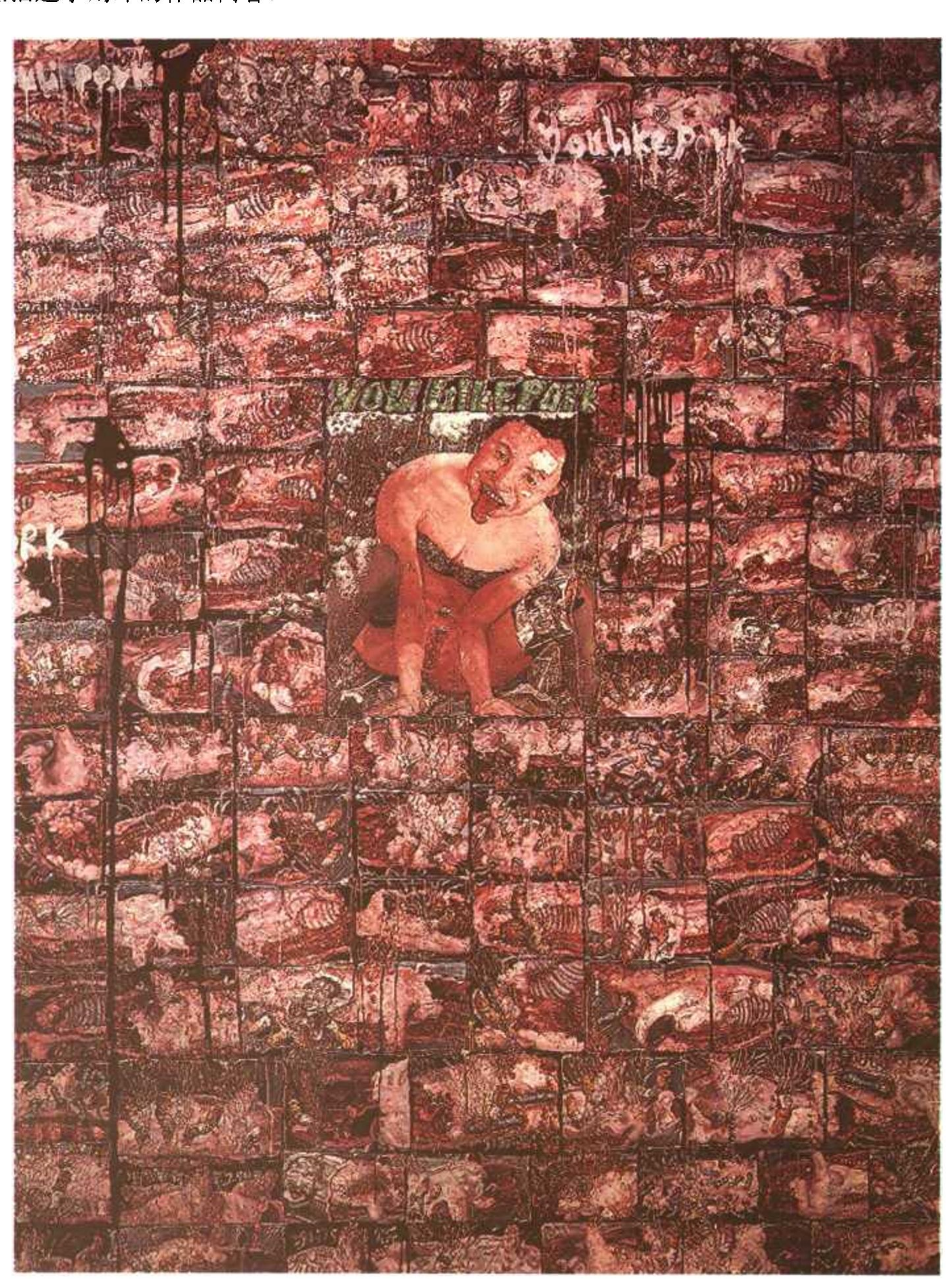



刘炜　你喜欢我（二）　1997　50×50cm　油画

外，另一方面的重要性是它们唤起了世纪末的东西方后冷战时期的意识形态游戏，无论这一次次游戏是认真的还是随意的、是政治的还是审美的，是学术的还是商业的、是个人的还是权力集团的。

作为玩世现实主义的画家之一，刘炜与许多八十年代重要的艺术家不一样，完全不善言辞，他几乎只用笔下的形象说话。在1992年的"方力钧和刘炜油画展"的目录里，弗兰描述了刘炜的作品内容：

> 刘炜作品的主题就是其家庭成员，他的穿制服的父亲和母亲，妹妹的婚礼，水中的父亲，祖父祖母，看电视上的京剧的父亲。他们是真实的人物，以平时的姿势被记录下来，这也是现实主义，但是，特殊的笔法，强烈的色彩，用蓝天葱绿的山丘和在北京的建筑群中穿行的不可能的飞机及直升飞机所作的背景，身体的扭曲和怪脸，这些是他对于现实的评语，以其讽刺、天真和清新的眼光，他看其周围的世界，刘炜是个玩绘画的画家，他厌倦了一个太严肃太复杂的世界，因此他对它开玩笑，笑话一切，他并用一个孩子在塑像上描眼镜的趣味，颇觉好玩地把熟人的脸变形扭曲。[35]




刘炜
你喜欢肉?
1995
200×150cm
油画

正如弗兰感觉到的那样，刘炜用散碎不规则的笔触描绘出几乎丑陋的形象，特别是将军人 —— 他的父亲 —— 的形象作任意的刻画，这表明了一种无视惯性的越界心理。显然，现实中的价值感的衰落使得具有表现性性格的画家将笔下的工作朝着任意地涂抹的方向运动，现实生活的腐烂导致画家对腐烂的描绘。最初，丑陋成为形象解放的第一步，很快，1994年完成的《泳客》组画显示出画家对性的肆无忌惮的表现，画家没有丝毫掩饰地将性以让人十分厌恶地表现出来，同时，将历史中的重要人物同无耻的性形象并置在一个空间里，告诉观众没有什么是神圣和不一样的，"伟大"与"庸俗"的区别是过去的一种欺骗。到了《你喜欢肉？》系列（1995），刘炜以腐烂的形象将文明与价值给予了更为彻底的否定，画家以颜料向观众提供了腐败溃烂的垃圾世界。几乎没有任何一个画家像刘炜那样对现实生活中的一切如此反





杨少斌
肖像 No.2
1993
170×170cm
油画

岳敏君
胜利
1995
100×80cm
油画

感，以致没有什么东西是值得认真、严肃和文明地对待的。

刘炜对肉有着特殊的敏感性。1995年之后，无论什么题材，在画家看来不过是画肉："现在基本上就想画一大块肉，不管是什么样的图形，我最直接的那种感觉还是一大块肉，不管是什么烂肉或者好肉，从1997年开始到现在，都是这样。"题材虽然有变化，但是，刘炜随心所欲的笔法几乎是连贯的，只是随着不断的表现更加自由、放肆和娴熟。在一个完全丧失价值与意义的时期，刘炜的艺术成为历史的镜子，他以一种独特的语言方式记录了这个时期的无聊、荒诞与堕落。

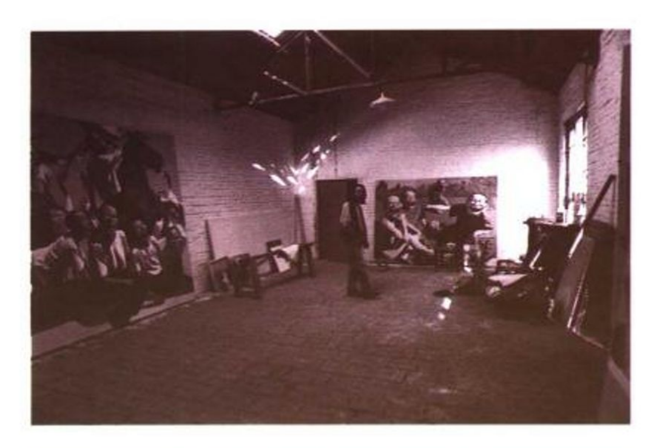
1991年，杨少斌从河北迁徙到圆明园艺术村，希望获得发展的机会。在最初的几年里，杨少斌与许多圆明园艺术家一样，缺乏经济上的来源。因此，通过其他手段获得生存的可能性长时间是杨少斌的课题。不过，在最早的作品中，警察的丑陋形象表现出画家的调侃与游戏的心态。这个期间，方力钧也居住在圆明园，对现实的"泼皮"态度在这个波希米亚村里具有影响力和感染力，所以，一直被严肃对待的形象在画家的笔下完全改变了，变得丑陋、滑稽、恶心、没有教养和没有与警察这个身份相吻合的正义性。写实手法使得画家对画中的形象必须给予有意识的评价，画中的警察让人感到可恶，这样，对象征权力的形象的嘲笑态度以无法遮蔽的方式表现出来。在这个阶段，杨少斌的绘画风格显露出"新生代"艺术的一般特征：人物动态的无目的的夸张、透视的强调、头部的突出、嬉皮笑脸的神态，表现性的笔触。杨少斌的这种题材的表现与自己的经历也许有关，对警察的描绘，其中隐含了对暴力的个人感受。画家说：

> 我对暴力一直很敏感。看人打架时，能闻到空气中的血腥的味。小时候玩的东西是非常暴力的，打架是经常的，那种暴力对人的伤害在我的经验中是很清楚的。现实其实很残酷，来自各个方面的压力让人生活在其中没有安全感，暴力是最典型的伤害方式。这几年来，暴力一直是我画的主题，画暴力通过对人体的伤害造成对人的心理的伤害。[36]

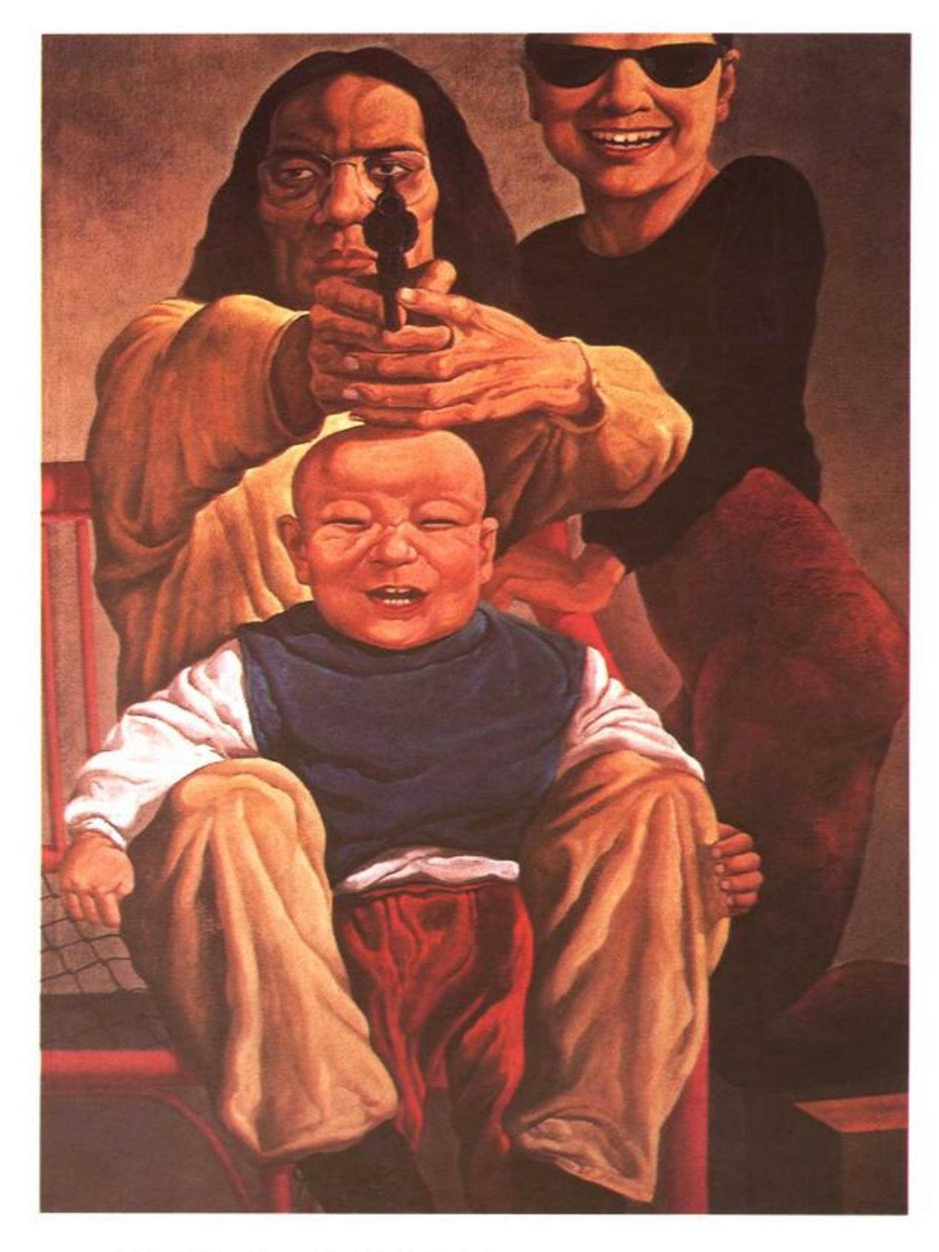
事实上，正是表现暴力主题的作品，使杨少斌的绘画与"玩世现实主义"拉开了距离。画家1996年之后的作品，对暴力给予了抽离具体事件的表现。人物之间的厮咬达到极端动物化的程度。在1996年至1997年期间完成的《群殴图》里，画家本人、身边的画家朋友之间的游戏般的拉扯仅仅是将暴力场面戏剧化了，而其他一些作品，人物之间的暴力行为几乎是难以忍受和不堪入目的。杨少斌没有将他自己的画面中暴力的表现作为一种价值和意义方面的提示，那些作品看上去是画家对暴力的一种表现兴趣的结果。不过对于艺术史而言，杨少斌通过独特的涂抹和虚实的细节处理来描绘"暴力"境观——紫色的斑痕、黑红的血肉、模糊肿胀的面容等等，在事实上提醒人们对暴力普遍性的警惕的同时也带来了一种视觉的特殊感受。换句话说，杨少斌的画面世界富于个性，这种个性在提供了一种心理叙事的同时，与"玩世"拉开了美学的距离。



岳敏君　自由引导人民　1995　240×370cm　油画







画家岳敏军在通县小堡村的画室
1996
徐志伟摄

曾梵志
自画像
1994
200cm×180cm
油画

右：邓箭今
组合(局部)
1993
155×145cm
油画

岳敏君最初是圆明园村的艺术家，1992年参加了在北京友谊宾馆举办的“新时期六人画展”，参加展览的画家都是圆明园艺术家：鹿林、伊林、魏野、杨少斌和岳敏君本人。岳敏君艺术作品的显著风格标志是张大嘴笑的重复，画中出现大笑的形象与画家本人的性格特征有关联，但是，在只有通过在北大卖西瓜煎饼的艰难日子里[37]，笑成了稳定生活情绪的一种方法。实际上，千篇一律的笑表明人的心理已经出现问题，这是一种面临困惑之后的停止的精神状态。正如艺术家自己所说的：“笑就是拒绝思考，就是头脑对某些事物感到无从思考，或者难于思考，需要摆脱它。”在对现实无从把握的潜在的心理状态这方面，岳敏君与方力钧有极大的相似之处。与方力钧一样，岳敏君笔下的形象最初出自周围的朋友和自己，不过，岳敏君决意放弃随意性和变化，他通过强烈的色彩和夸张的造型重复地描绘一个形象，对观众的视觉产生强大的冲击。看来没有价值感的生活导致岳敏君对政治采取的调侃态度，以至严肃的题材变得滑稽和可笑。《大团结》(1993)、《处决》(1995)、《自由引导人民》(1995)这样的与政治相关的作品呈现的是一种戏拟，没有什么是严肃的、紧

张的和恐怖的，一切都是临时的游戏。岳敏君作品中的形象与生活的要求相去太远，权力意志并不宣称这种千篇一律的笑是正当的，相呼应的变化是保持合法化形象的一种需要，这时，一种拒不执行变化的笑将这种虚假的轻松环境给破坏了，除非站在一旁傻笑。无针对性的情绪表现是没有意义指向的，除非主观认定。所以，岳敏君的艺术记录了这个时期的尴尬，既然不能与虚假的变化和思想同流合污，那么，保持一种基本的自我态度就成为一种潜在的立场，没有地位、没有权力同时没有什么希望，那么，一种强烈刺激的图像对于某些人来说就成为真实的不可多得的心理安慰。因此，岳敏君的艺术是玩世现实主义中具有典型的文献意义的。

曾凡志最初的风格属于表现主义的、叙述性的特征使得他的作品具有震撼力。像《协和》(1991)和《肉》(1992)这样的作品，画家试图将他理解的痛苦与焦灼表现出来。画家认定现实中的人无疑病入膏肓、医治是必然的了。可是，那些病人问题的严重性不在于肉体，因为仅仅将肉剔除是没有解决问题的，画中的人物即便是医生也与病人无别。在表现性的作品中，曾凡志隐隐感觉到了一种图式的格式，即画中的人物眼睛总是瞪得大大的、而表情是没有变化的惊诧。大约在1994年，曾凡志将灵魂的痛苦情形隐藏起来，而代之以"假面"。这种变化一方面是画家对问题的认识的转变：生活的真实性即便揭示出来也没有任何意义、事实上没有人真正愿意面对真实；另一方面是画家清晰地认识到独特的图式的重要性，那些焦灼或者痛苦的面容完全可以以面具的方式给予替代，因为生活中的真实情况是"面具"。这样的结果，曾凡志事实上以一种固定不变的风格化模式表达了新生代的观念：无奈。

作为一位生活在南方城市广州的画家，邓箭今不愿意自己被看成是新生代或者玩世中的一员，他向批评家杨小彦声明："我的画是健康的、与新生代的泼皮、无聊有相当距离。我觉得我不无聊、也缺少泼皮精神。"[38]

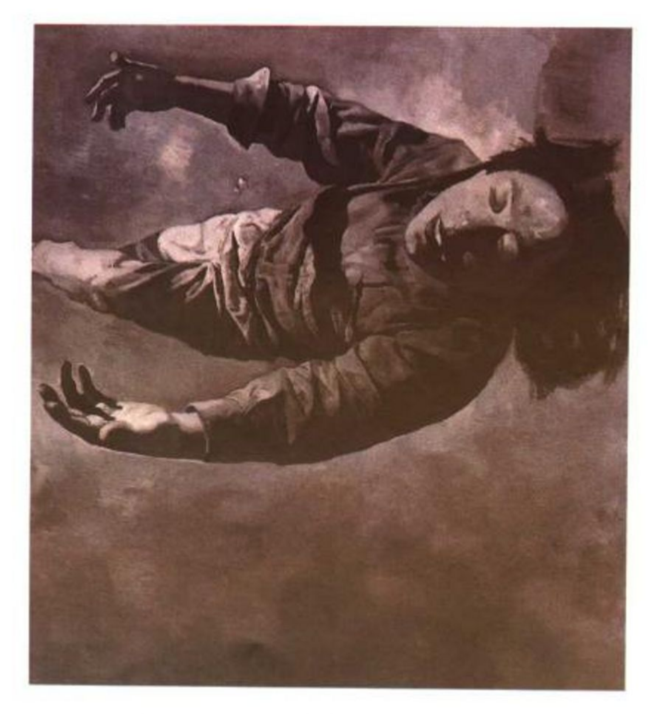
直至1990年，邓箭今才开始画出属于他自己的稳定的风格。画面上无论有多少人物，都有画家自己的形象处于其中。富于特征的是，无论画家采用了怎样的写实技法——尽管那是一种特殊的技法，画中的人物总是漂浮不定、或者呈现盲目的神情。事实上，邓箭今倾向于对自身存在问题的思考，画家——一个"孤独的观察者"——希望通过画面的组织，表达类似个人与群体之间达到关系这样的看法。由于画中的人物没有明确的情绪指向，人物的动态也没有目的，甚至有些作品还表现出明显的新生代的基调（例如《与我同行》1994），以至将邓箭今的艺术划出新生代的范围是困难的。尽管邓箭今使用的是属于写实主义的技法，但是，他的画呈现的往往是"漂浮的梦境"、那些沉重的人物在一个并不真实的空间里梦游、喧闹、比划或者发呆，都显得一切都并不轻松，这种表现方式以及画面效果多少带有超现实的特征，而这种采用可以理解的语言方式表达抽象的情绪内容的倾向也同样是新生代的普遍特征。画家将自己放置于画中，实际上表明了画家对自己的关心似乎对他人达到关心有些无能为





李季
宠物系列
120×90cm
油画　成都私人收藏

邓箭今
味道
1996
200×175cm
油画



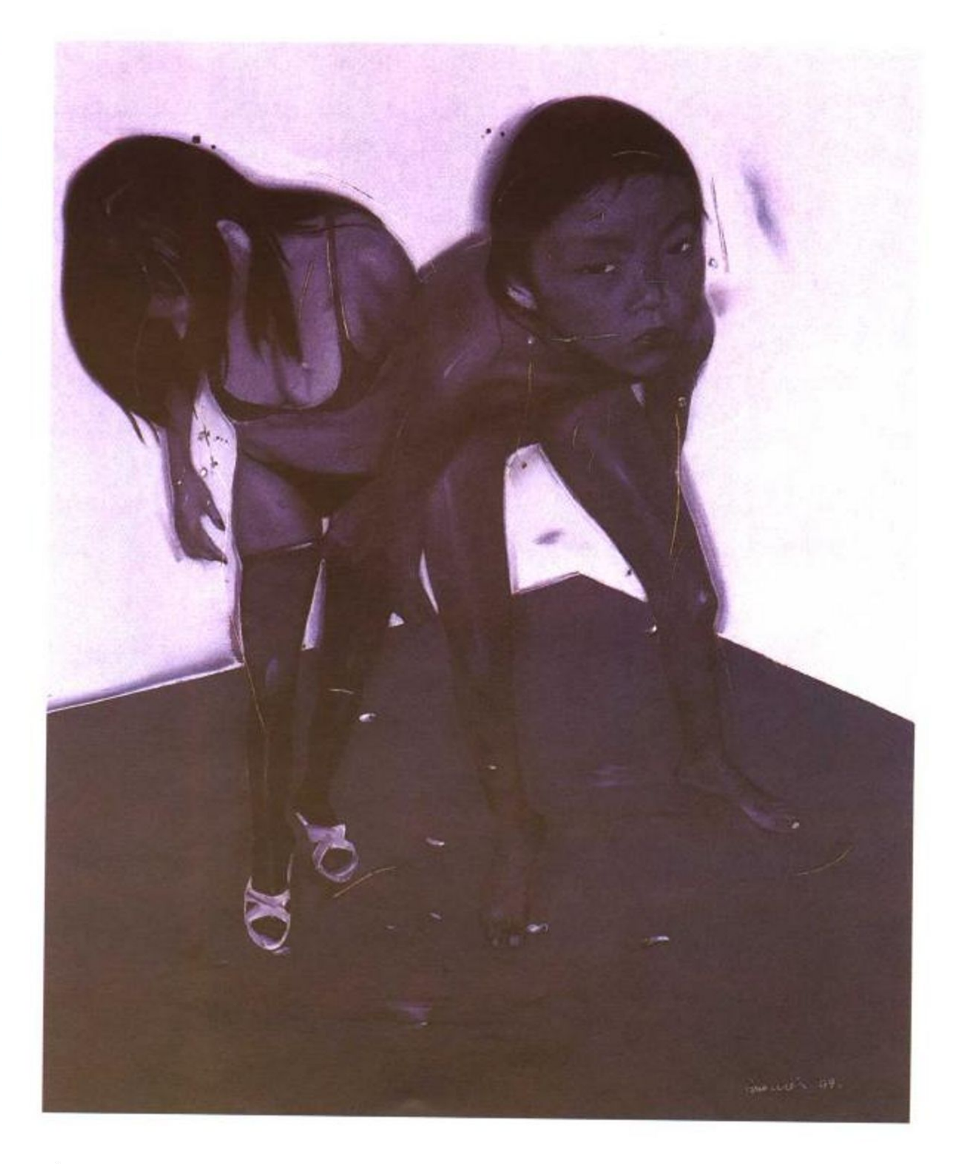


刘方华　零No.4
1992
200×180cm　油画

郭晋　儿童计划
1999
100×80.5cm
油画　成都私人收藏

右：郭伟　室内蚊子与飞蛾No.10
1999
150×120cm
丙烯　成都私人收藏

右页：钟飙　麦当娜与贝隆夫人
1998
130×97cm
油画　成都私人收藏



力，而不仅仅是一个“不得已”的形象托词，而这样的描绘路线在刘小东、方力钧、岳敏君、忻海洲这样的画家的作品里非常频繁地出现。

郭氏兄弟（郭伟、郭晋）尽管被经常关联地提及，但是，他们俩的风格是完全不同的。

郭伟在九十年代出的作品几乎是一种文学性的叙述，人的受难以一种包扎的方式来体现。1994年，郭伟画出了他的典型的作品，这些作品以红色为基调，表现了人在生活中（经常是在水中）的情景。显然，郭伟在这个系列的作品中尽可能地消除了文学性的描绘，表现性的特征变得明显。按照画家的意图，他“试图通过陌生现实境遇的体验呈现生存本身的丰富性和不可知性；通过这种对陌生的呈现，使人和社会建立起亲密、温暖的关系，并由此建立起一种新型的人格力量，即我们必须批判当下艺术中弥漫的犬儒主义那种企图以矮化人格来与社会调和的堕落倾向，激励我们的精神进步”[39]。不过，这样的生活理想并没有使画家摆脱问题的现实：无目的的状态和无奈的游戏。大约是在1998年，“灰色”系列作品出现，画家试图通过色调的变化来调整自己的审美情绪，也许“红色”的精神状态是难以持久的。

郭晋似乎迷恋于儿童的主题，从“广州双年展”的呆痴形象的


天意
卡拉
OK
先科VCD
ZhongBiao







刘建华
彩塑系列 — 迷恋的记忆（上、下）
1998
73×46×20cm
综合材料

右：钟飙
老人与海
1999
130×97cm
油画
成都私人收藏

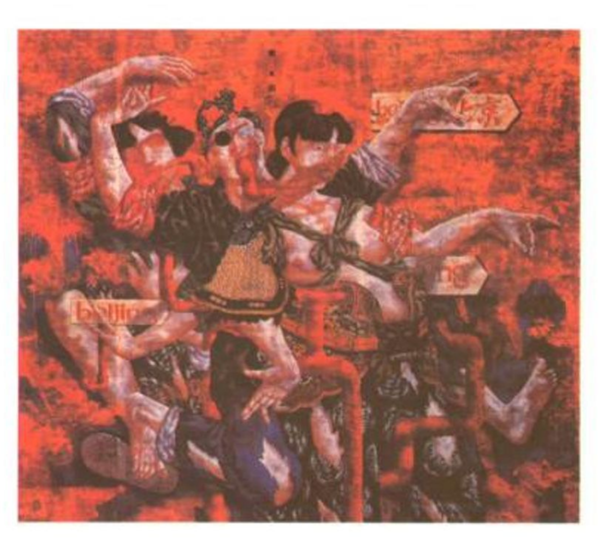
描绘，到九十年代末的作品，画中的人物几乎都是儿童。在表现现实生活的真实状态中，郭晋相信自己与新生代或者玩世现实主义画家的区别是他的内心仍然存在“幻想”。这种“幻想”的最初表现形态是类似不明飞行物、恐龙以及古时的工艺品木马。这些东西的确容易导致将观众引向别处。这样的凝重的浪漫倾向在以后的作品中逐渐被风格化的处理销蚀了，画家似乎越来越关注儿童形象和造型所表达的意念。郭晋的绘画风格与表现是富于特殊性的，这使他很早就与其他画家拉开了距离。但是，在精神状态的取向上，郭晋无法逃避现实的荒唐与问题，所以他与其他新生代画家一样，非常自然地描绘出这个时期的迷茫。

钟飙使用最为通俗易懂的手法将自己大脑里的混乱形象组织在画面上，从都市女郎到远古汉俑，从现代大厦到古时屏风，从文革符号到现代广告，从电影明星到名画中的女性，非常多的不相关联的形象被画家放置在一起，以唤起内心冥冥“再生”（钟飙）。钟飙的绘画艺术是超现实主义的一种波普化的表现，画家试图通过画面中的人物和道具讲述观众可以任意解释的当代人内心混乱的故事。将没有关联的人物和符号并置在一起，不是像超现实主义艺术

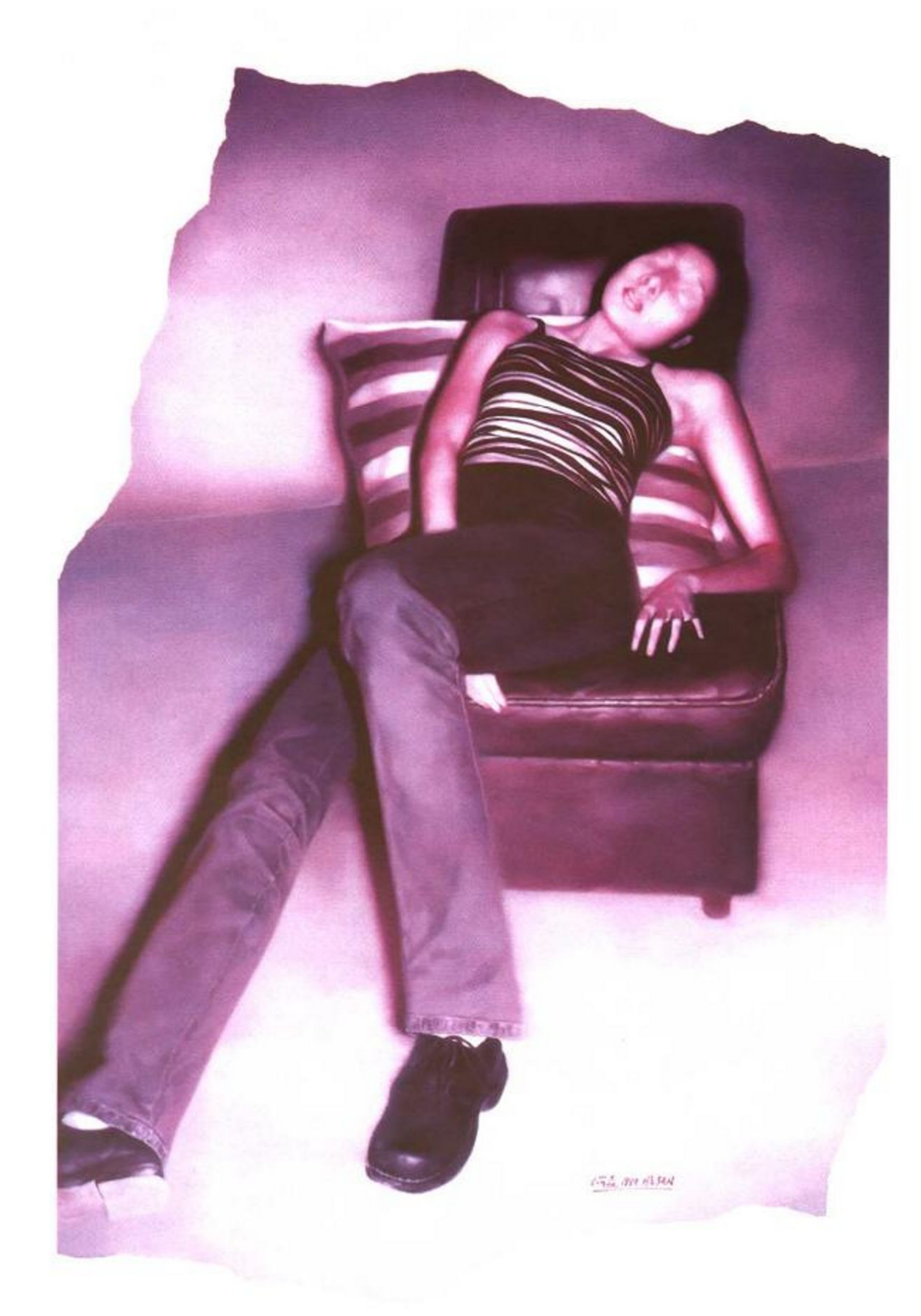


谢南星　悲伤的寓言图像　1999　190×150cm　油画









家那样是为了一个形而上的玄想，而是提示今天生活的荒诞，提示像画家这个年龄的人的无聊状态。这样，常识带动的对画中形象的理解因莫名其妙的并置而产生审美心态的跟随，观众在莫名其妙的并置世界里看到了荒诞和可笑的地方。那个虚拟的现实是如此真实地被画家呈现出来，以至在观众内心很容易唤起真实的感受。《归去来兮·大戏》据画家说是他第一幅导致自我“再生”的作品。在这幅画里，着戏装的人物和现代装束的人被安排在一起，关于当代人无聊的心态在那个当代人的动态上有所表现，戏剧化的人物动态显然是表演性的。那种姿态好像有一种催眠的作用，将当代人安抚至不必理性的状态。在遥远的建筑顶上，留有画家的名字拼音、这



不妨可以看成是签名，只是我们注意到，作为背景的城市建筑没有更多的城市符号，多少显得荒芜与抽象，飞翔的仙鹤是刻板和不祥的。在以后的作品里，钟飙几乎放弃了这样的现代心理的表现，更加戏剧化和玩世，这不仅是由于"后现代"的飓风肆虐的原因，同时也是生活现实的有力提示的结果。钟飙利用照片素材，按照内心对"荒诞"与"趣味"的理解给予并置，以实现一个个戏剧性的场面。画家说他喜欢黑塞（Hermann Hesse）和马尔克斯（Gabriel Garcia Marquez）的作品，不过，画家对荒诞的理解是戏谑化和波普化的，对生活的疑问在这种过分的戏谑化和波普化中消失了，剩下的只是画面的一般趣味，历史与现实、古典与现代、西方与东方，所有的对比都成为广告化的题材，使经典意义的"荒诞"问题不再出现。所以，钟飙的绘画可以被认为是"玩世现实主义"余波的一种有趣的样式。

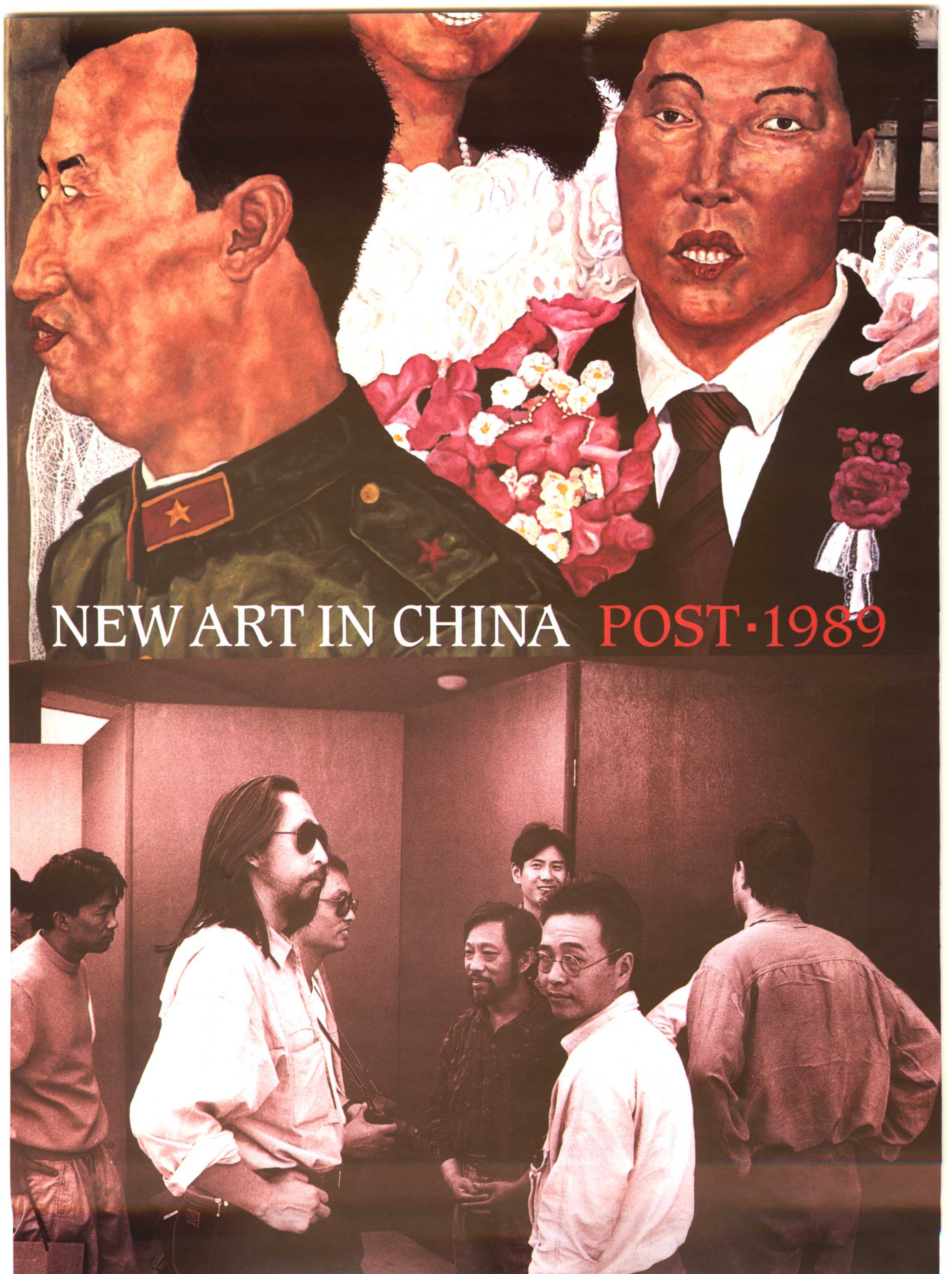
左页：
何森
坐着的少女 No.1
120×150cm 油画

吕鹏
方向
1998
165×185cm 纸本彩墨

邬一名
形象之三 — 行走的人
1998
128×97cm 水墨、丙烯、宣纸

右：何森
斜躺的少女 No.1
1998
190×110cm 油画

右页：
赵能智
表情 No.2
150×200cm 油画



# NEW ART IN CHINA POST·1989

# 第三章　“广州双年展”与“后八九中国新艺术”

# Chapter 3: The First 1990's Biennial Art Fair Guangzhou and China's New Art, Post-1989

## 背景、意识形态与市场问题

社会的政治制度决定着它的经济和文化制度，传统的思想观念具有维持惯性的力量，精神作品的神圣性不可被世俗量化，崇高的“终极关怀”必须保持充盈的弥漫状态，这些原因与现实决定了直至1990年之前中国的现代艺术家对于艺术品的态度基本上采取一个纯粹的立场：艺术品是思想与感情的外化，是攻击敌人的武器，是人类审美精神的启发物，是提升灵魂与实施教化的工具，是人类文明考古的对象，不是商品，不是用于交换的等价物，不是金钱的对应标准，不是艺术家证实自己价值的标准，不是艺术的目的。尽管中国文人画家的生活传统总是与商贾达官的赞助相关联，但是，坚持艺术精神的纯粹性是现代艺术家的基本立场。

但是，现实的变化是不停顿的。1989年，当高名潞等人焦虑中国现代艺术展的经费时，长城艺术博物馆的馆长宋伟的5万人民币现金给予了中国现代艺术家不小的刺激。这个举动甚至在现代艺术界中构成了一个有口碑的新闻，持续了很长的时间。一篇由三石、雷子撰写的纪事文章“枪声：首届中国现代艺术展”对展览的经费问题作了报道。这个报道的内容事实上与中国九十年代艺术的历史不是没有关联，并且给予这代艺术家留下了深深的伤感：

1988年夏天，随着全国文化界的再度活跃，筹备“首届中国现代艺术展”得到了其它学术界的支持，由全国几家有影响的文化学术机构（“文化：中国与世界”丛书、中华全国美学学会、《美术》杂志、《中国美术报》、《读书》杂志、北京工艺美术公司）出面发起主办这个展览。从联系场地到取得有关单位的批准，屡经周折，才得到一纸盖有六个红大印的公文。此时已时值深秋，欲于1989年初举办展览还有许多棘手的问题，最主要的是数十万元的经费尚无着落，而租展览场地要钱，印宣传海报、请柬要钱，印展览目录要钱，搬运展览作品要钱。没有钱，你纵有十张印有大红圈圈的公文也白搭。面对一个个否定赞助的回音，筹委会成员的心情已近乎悲泣了。中国有人为歌星赞助，有人为球星赞助，但实在少有为艺术赞助的人，高名路愤怒地说：“以前是因为某些不可抗拒的原因办不了展览，那实在没办法。而这次如因经济上的原因办不了的话，我宣布永远退出美术界。”不久，黑龙江省传来有赞助可能性的消息，他火速前往哈尔滨，临行前说：“哈尔滨之行如不能成功，我就变成冰雕，立在哈尔滨街头为中国现代艺术募捐。”

然而哈尔滨之行竟一无所获，高名潞在近乎绝望之时遇到《中国市容报》的同志，他们慷借五万元解决展览经费的燃眉之急，以保证展览能如期开幕。展览海报上也添上了最末一个在关键时刻前来相助的主办单位《中国市容报》。

在展览筹委会四处奔波的时候，文学界也在关注这次展览。全国文联负责人之一、天津作家冯骥才从自己主编的《文学自由谈》中拿出一万元作为展览经费，并请一家公司给予支持。

展览经费的状况逐渐有了好转。其中最感人的是一位个体经营者慷慨解囊，一次拿出五万元支持展览，唯一的要求是不公布他的





陈雷
辫子症结No.3
1992
180×210cm
油画

李路明
今日种植计划
四季延异A
1991—1992
160×200cm
油画

名字，筹委会众成员闻讯后大喜过望，三呼万岁。

经费仍不充裕，筹委会不得不规定每一位参展的作者必须交纳一百元参展费。经济的窘迫使得不少携作品进京的穷画家们一下火车就相互打听"有没有二元五角的旅店"，更有不少人干脆一文不花，睡在别人办公室的桌上、凳上。

就这样，首届中国现代艺术展终于可以办了。[1]

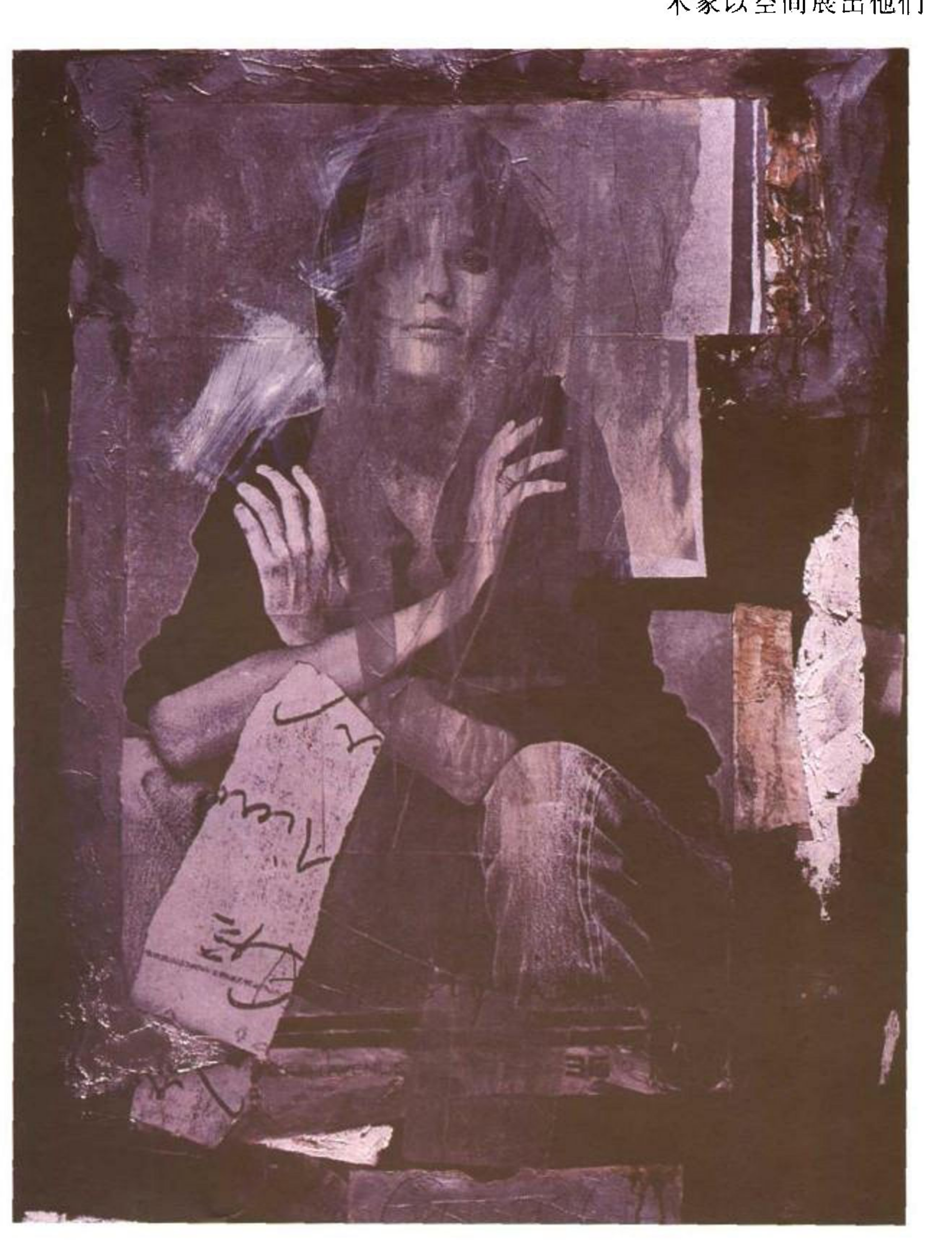
中国现代艺术展在混乱、紧张和悲壮中结束了。由于政治与社会方面的原因，中国现代艺术家和批评家没有立即对由经济带来的问题给予战略性的关注。不过，政治和文化失语的现实很快迫使艺术家将目光转向自身：自己的生活状况，自己的居住和画室，自己的经济来源，自己没有正式工作后的基本生存条件。那些年轻的现代艺术家走出了体制的生活结构，他们再也不能回到具有思想的直接压力的"单位"。这样，"圣徒"们开始对自己的肉体的生存进行思考和焦虑。尽管北京这个城市是中国的政治与文化中心，但是，许多年轻的现代艺术家决定在这里生活下去的出发点还有别的考虑，这类"别的考虑"中包含有一个重要的因素，那就是"销售"。在中国，没有任何一个城市的外事机构和国外新闻机构有北京多，而关注中国现代艺术的重要部分正是这些来自西方的机构中的人物。作为西方人，他们关心中国的政治现实，特别是关心在文化艺术领域里透露出来的中国民间领域里的思想和意识形态在这个国度的地位和影响。尽管东西方之间的冲突的性质在1990年之后发生了极大的变化，东欧政治结构的改变使这个世界从冷战时期转向后冷战时期。但是，东欧的文化传统与中国和亚洲的文化传统仍然有着很大的不同，正如不同的文明不会因政治体制的相似而导致文化的相似，相似的政治体制出现部分解体之后也不会产生文明界限的模糊。东欧社会主义政治体制的解体给予西方人短暂的刺激，之后，作为政治生活的重要内容，他们将目标更加有意识地集中在中国。这样，无论来自任何国家的西方人出自任何目的，他们对中国艺术家的任何方式的关注都对中国年轻的现代艺术家具有激励和带来希望的作用，于是，新的可能性在很长的一段时间里潜存于西方社会或者说潜存于来自西方的可能性。



李路明
今日种植计划
四季延异D
1991—1992
160×200cm
油画

看来自1989年之后中国现代艺术家对于在这个国度里迅速产生理想主义的结果不抱信心，他们曾经是这个国家的合法化思想解放运动的形象陈述者，他们曾经为这个国家的政治改革和经济改革作出了

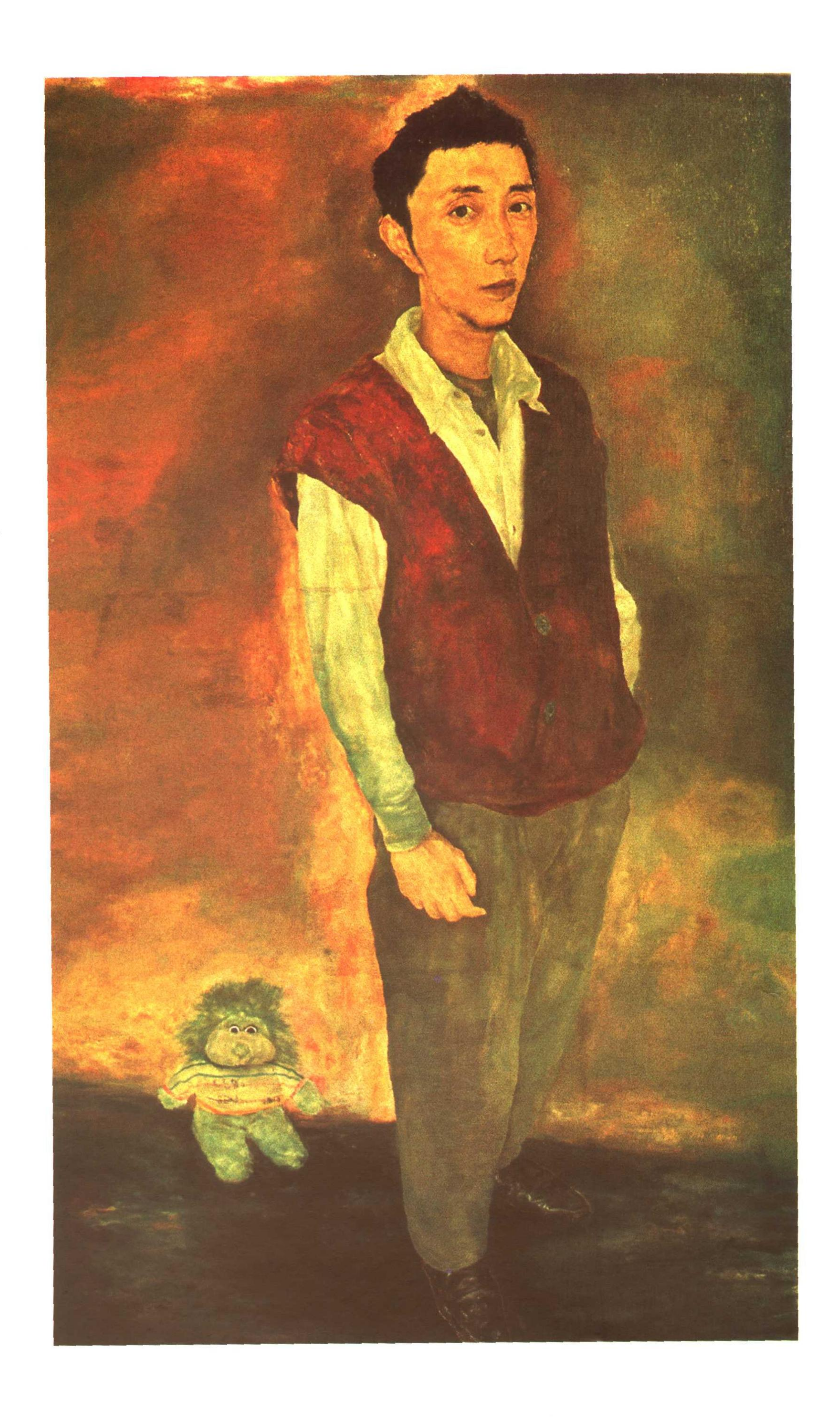
推波助澜的贡献，他们曾经通过自己的作品和宣言从艺术领域里极大地抑制了保守主义的思想并给予了中国普通人以新的充满希望的形象的可能性。而现在，对自己的思想和艺术能够理解和同情的似乎只能是那些来自西方的人们。在官方的展览馆不给予这些现代艺术家以空间展出他们的作品的情况下，西方国家驻中国领事馆的工作人员提供的空间就成为中国部分现代艺术家作品的展览场所和寻求新的可能性的机会。其实，中国人早已清楚，艺术不等于"绘画绣花"，艺术就是革命，它是一种政治口号或者意识形态的形象坐标，不可避免地被利用或被攻击。1990年左右的时间，政治上，人们在北京的重要报纸上再度注意到了反对"资产阶级自由化"的标题；经济上，听见了有人对计划经济的重新强调和对私有经济的明显攻击；艺术领域，读到了对现代主义展开批判的言辞。显然，现代主义的艺术作品和思想是整个意识形态领域以及权力斗争中的一部分，艺术家，不管他们是否愿意，都事实上是站在一个明确的政治立场上对社会发话，即便他只画出一朵黄色的小花。与八十年代的情况不同，九十年代的政治现实通常仅仅停留在言辞的对抗方面。旧有的体制继续存在，并且吃力地运行着，新的体制还没有建立起来，她只像一个胚胎，人们已经看到了她的诞生，但却不能充分享受她的成果，相反，她还需要得到精心的"呵护"。人们发现，尽管旧有体制继续起着作用，但是，它却没有力量阻挡新体制胚胎的发育与成长，然而，究竟什么方式能够更加有利于现代艺术的发展以便减少正面的冲突，导致时代的倒退？政治层面的权力操作显然不是艺术家的工作，文化领域的发言受到权力的限制，惟独八十年代的政治和思想领域的努力使市场经济体制的推行成为可能。尽管"市场化"在九十年代仍然受到质疑和攻击，但是，国家的政治权力控制在支持市场经济的领导人手中，使得市场及其市场话语成为合法化的力量，以至利用市场话语和市场体制的初期影响就成为一个有效的文化推进策略。正是在这样的背景下，通过市场推进现代艺术的逻辑进程和利用市场权力将中国新艺术推向国际社会，以赢得更大范围的发展空间成为别无选择的可能，尽管这是一个始终受到质疑的文化策略。[2]

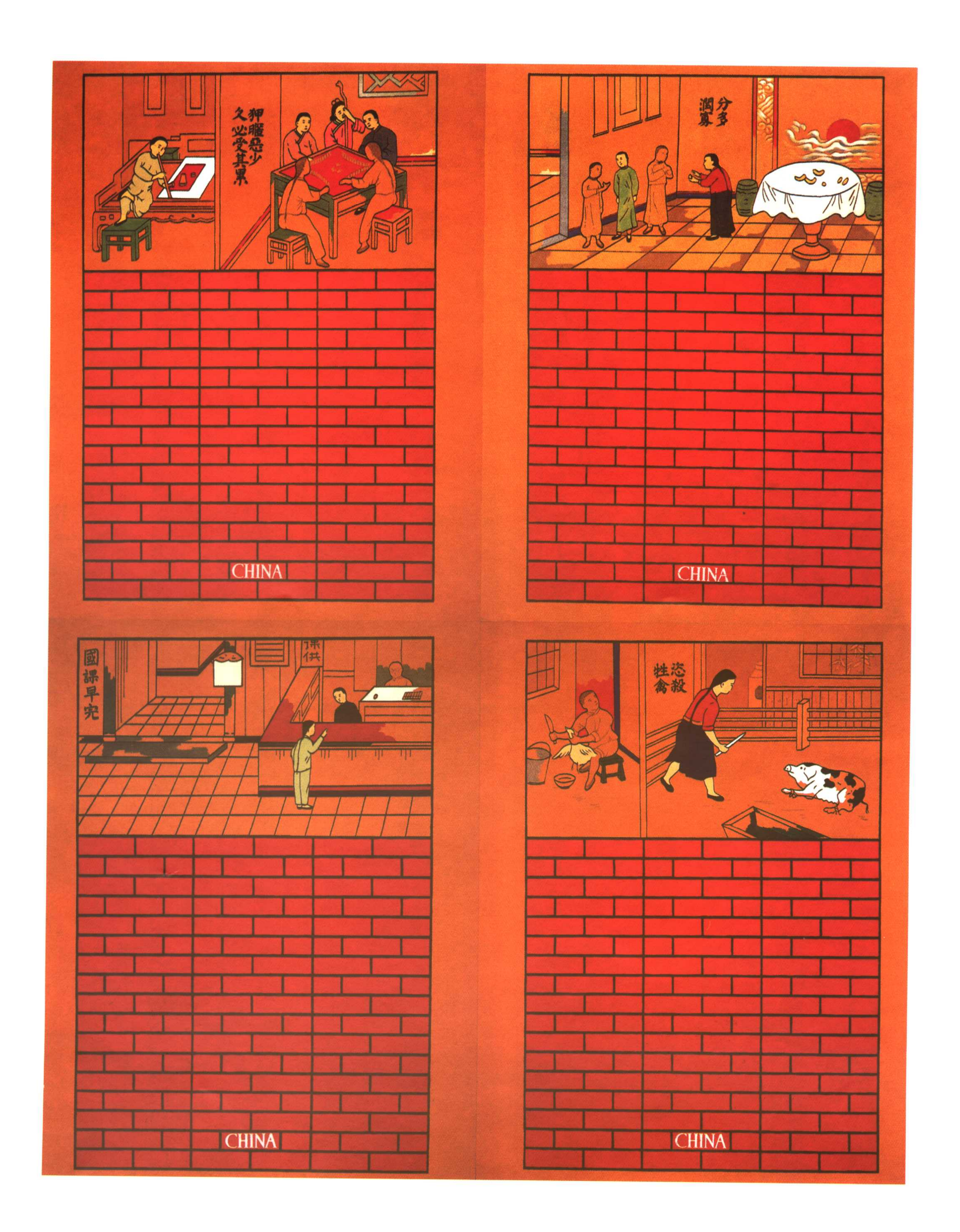


管策
一个模糊的概念
1992
170×130cm
照片综合材料

右页：
毛焰
小山的肖像
1992
170×110cm
油画

1991年1月，在《画家》杂志停刊不到一年的时间，湖南美术出版社出版的《艺术·市场》创刊[3]。 从创刊词可以判断出编辑试图通过"价格"来实证作品的价值，让"生效"替换艺术价值的认




狎暱惡少
久必受其累
CHINA
分多
潤寡
CHINA
國課早完
CHINA
恣殺
牲禽
CHINA

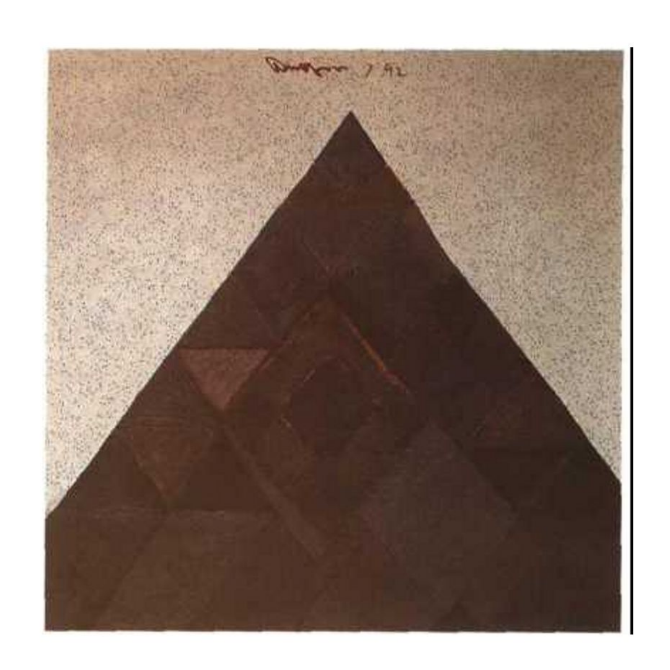
定。

经过了10年的经济改革，中国以她特有的发展方式和速度赢得了国际社会的强烈关注。其中，人们把注意力放在了能够反映作为人类一个部分的中华民族的精神面貌、哲学思想、道德观念以及审美意识的艺术文化方面。在近十年中，中国艺术通过展览、出版物以及其他形式进一步影响了全世界，这也就正如西方艺术和其他外来文化以相应的形式在中国得到广泛的介绍和传播一样，东西方社会从来没有任何时候像今天这样交往频繁和相互施以影响，以至政治、经济、文化更不用说艺术的相互批判性地融合与渗透构成了人类的新的存在方式。在这样一个背景中，在一个只有用类似"经济化文化"这样的术语才能更准确地表述当代文化的时代里，中国当代艺术正以种种不成熟的形式和渠道进入世界"艺术工业"的大循环，尽管这一事实并未被更多的人们敏锐地意识到。不过，正因为如此，一份引导博物馆、美术馆、画廊、收藏家、画商、艺术经纪人、艺术出版商、中间人和艺术家对这种肯定有利于艺术发展的"进入"有一个正确的理解和参与的资料就显得至关重要了。我们知道，当代社会中的艺术面临一个区别于其他时代的情况，即它的价值不得不通过价格才能真正全面体现出来。尽管艺术的价值并不就是经济意义上的价格。就此看来，艺术品的买卖就成了艺术家和画商、画廊、美术馆更不用说艺术经纪人的工作同时生效并产生意义的基本前提或保证。在当今社会，一种缺乏"经济实证"的文化居然能够生效，这简直是不可思议的。

对于世界各国的美术馆、画廊、收藏家、经纪人、出版商来说，一件中国艺术品如何能够被肯定为自己的收藏品、投资对象或出版对象，这除了就近的权威和批评家、历史学家的鉴定以及学术文献外，一份切合一个特写民族文化历史和实际的资料是必不可少的。我们应该承认，不同艺术品因产生它的不同背景而具有其特殊性，在很大程度上讲，不同艺术品自身的独特价值正如包含在这样的特殊性之中。因此，如果要收藏和购买一件中国艺术品，从中国批评家、理论家、艺术史家或考古学家那里获得相关的知识、意见和信息是十分有益的。《艺术·市场》的一个任务就在于：为世界各国画商、收藏家、艺术经纪人、画廊乃至出版商提供一份有关中国艺术和艺术家具有学术权威性的背景材料和信息，以便提请他们注意在世界艺术市场领域里的一个极有发展潜力的收藏方向和寻找准确的投资对象。

《艺术·市场》将有选择地介绍中国艺术家、他们的作品与风格，提供中国艺术尤其是当代艺术的背景与走向，并推出新一代具有创造力且富有潜力的艺术家。与此同时，《艺术·市场》试图为中国艺术品在国际市场上实现流通提供涉及展览、出版以及其他艺术市场活动方面的帮助，使它的桥梁作用产生物理事实。

自然，中国艺术家也十分渴望了解世界艺术市场方面的信息，他们作为艺术品的生产者，无疑希望自己的作品价值得到广泛的承认，而这样的承认的意义应该是双重的即文化的和经济的。因此《艺术·市场》也会向中国艺术家大量介绍有关世界艺术市场方面





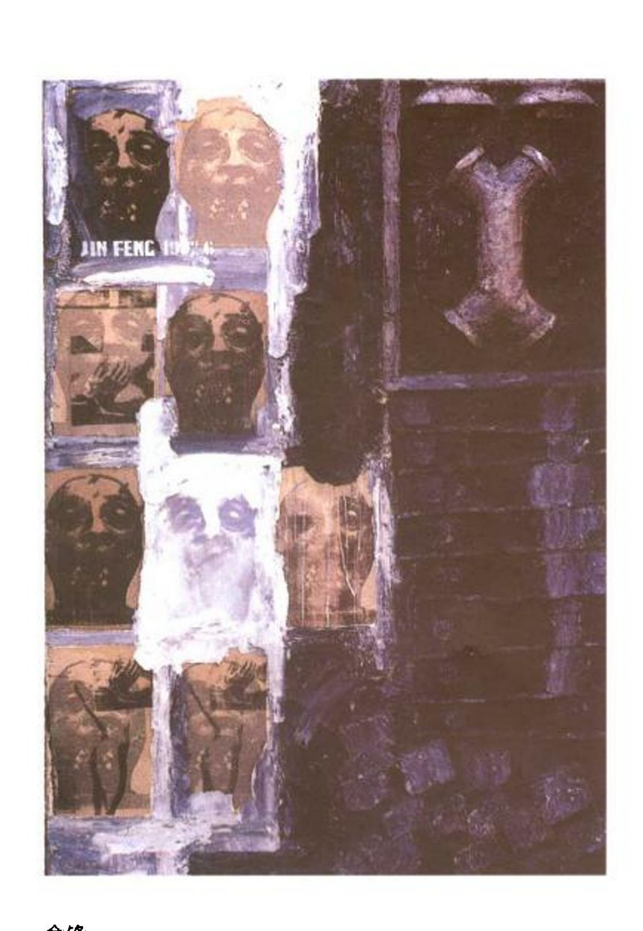
王川
1993年20号
1993
100×80cm
油画

王川
1992年17号
1992
100×100cm
油画

左页：
魏光庆
红墙系列（局部）
1992
146×114cm
油画

的信息，世界各国的博物馆、美术馆、画廊和其他收藏、拍卖以及出版机构。

应该看到，虽然中国杰出艺术家以及优秀艺术品不乏数量，但由于历史的原因，相应的艺术市场并未在中国建立起来，这就为中国艺术品的投资者、收藏家、艺术机构管理者乃至批评家提出了一个课题，即如何在中国建立一个能与国际艺术市场相适应但又考虑到国情的艺术市场。《艺术·市场》将站在一个宏观而富于战略性的角度对这个课题展开研究与讨论，并欢迎任何关心这个课题的人参与我们的这项工作，因为这个课题的意义是超越国界的。




金锋
不再与记忆有关
1992
175×127cm
油画

《艺术·市场》的编辑似乎是野心勃勃并充满理想主义色彩的，这个时候，编辑们对市场还抱有诗意的幻想。不过，无论如何，一个重要的信息透露出来，中国艺术界开始意识到采取由市场带来的结构化的新体制的重要性，意识到市场权力已经给予了促使现代艺术合法化的新的可能性，同时也意识到市场将导致艺术问题国际化。在这期杂志里，作为重点推出的艺术家是八十年代“新潮艺术运动”的代表人物王广义，他在回答编辑的提问时作出了一个被基本证实的预言：

就目前来看，中国的当代艺术还没有获得与它本身所达到的学术高度相对等的地位，这里面的原因是很复杂的，其中主要的一点是没有强大的国家集团来做后盾。战后美国艺术的成功，实质上是国家集团的成功，否则，像波洛克、德库宁、琼斯这些艺术家将不会是今天的样子了。你刚才用了一个“艺术工业”这个词，这个词很好。这里面涉及到一个循环流通问题。我想，首先要参与这个循环流通，然后才能在这个轨道上发生意义。现在，我们已经开始参与了，可以断言在5年之后的世界艺术工业领域里，中国“产品”将会是举足轻重的。[4]

在回答编辑的提问时，作为艺术家，王广义谈到了“艺术法”的问题，“没有艺术法的艺术市场将是不可设想的”。这样的常识在西方社会是完全不必提及的，可是在中国，当市场被权力中心认可并合法地发展时，中国艺术界才发现他们对于这个新体制是完全陌生的甚至是无知的。不过，艺术家王广义的敏感性也是中国新艺术家对构成艺术影响的艺术系统的最早表现：

我想金钱和艺术都是好的东西，人类干了几千年才发现只有艺术和金钱才能带来欣喜和冥想。作为一个艺术家像普通人一样热爱金钱，不同的是普通人用金钱来过豪华的生活，而艺术家则用钱来维持神话的形象。一个艺术家的神话魅力越大，他的作品就越值钱，这里边有一个神话的形而上向神话的市俗转换规律在发生着作用，这两方面互为关系才能推进艺术的进程。应当说在当代艺术中是“马太效应”的正题和反题现象左右着艺术家、评论家和艺术市场的神话的诞生和消亡。[5]

由市场问题导致的结构性的认识开始于在九十年代成为策展人的新的批评家。在《艺术·市场》第6期，批评家黄专发表了一篇题为“谁来赞助历史”的长文，在这篇文章里，黄专提出了书写艺术历史的全新方式：

到目前为止，我们的现代美术史基本上还是一部新闻效应史，一部几乎没有艺术竞赛规则，没有艺术仲裁人，甚至没有合法的艺术活动舞台的历史，一部充满着库尔贝情结的历史。在这样的场景中，艺术以一种扭曲的方式与社会格格不如，对政治气候的依赖已表明了现代艺术的不成熟和脆弱。显然，对于我们来说最紧迫的课题是：我们是否应该改变一下我们书写历史的方式，摆脱亢奋的运动状态，用一种更为现实的方式去重新营造我们的历史。[6]

黄专的这种激进主义的历史态度将艺术的风格史暂时放在了一边，而将对艺术的判断放在了"规则"与"仲裁人"手中，并且涉及到了艺术史的"合法"问题。对于中国艺术家来讲，规则也许是早已存在的，但那通常被称之为"标准"，而标准的制定人以及标准本身涉及到了权力问题。八十年代中国现代艺术家非常自然地组成团体的原因之一是他们在"标准"之下得不到认定，官方美术家协会的写实主义审美标准将除此之外的艺术表现排斥在正式的展览之外，美术家协会秘书长、主席以及由他们决定的各个具体的委员会构成了艺术的"仲裁"集团。由于这个体制的封闭性特征，它缺乏对艺术发展与创新的激励机制，使得那些控制权力的"专家"成为艺术的僵化的"规则"或"仲裁人"。他们决定着谁的艺术作品具有"发扬传统"的特点或"勇于创新"的表现；决定着谁的艺术沾染有"民族虚无主义"的问题或具有"脱离生活、脱离现实、脱离群众"的倾向。这样的结果是，被认为有违"规则"的作品被排除出展览之外。可是，市场经济的结果导致金钱可以不顾政治权力的禁锢而使一种新的艺术风格成为合法的艺术表现，使其作品得到社会的认定。显然，黄专所说的"规则"或"仲裁人"与市场游戏规则有关。在针对那些对商业化表示反感的态度时，黄专说：

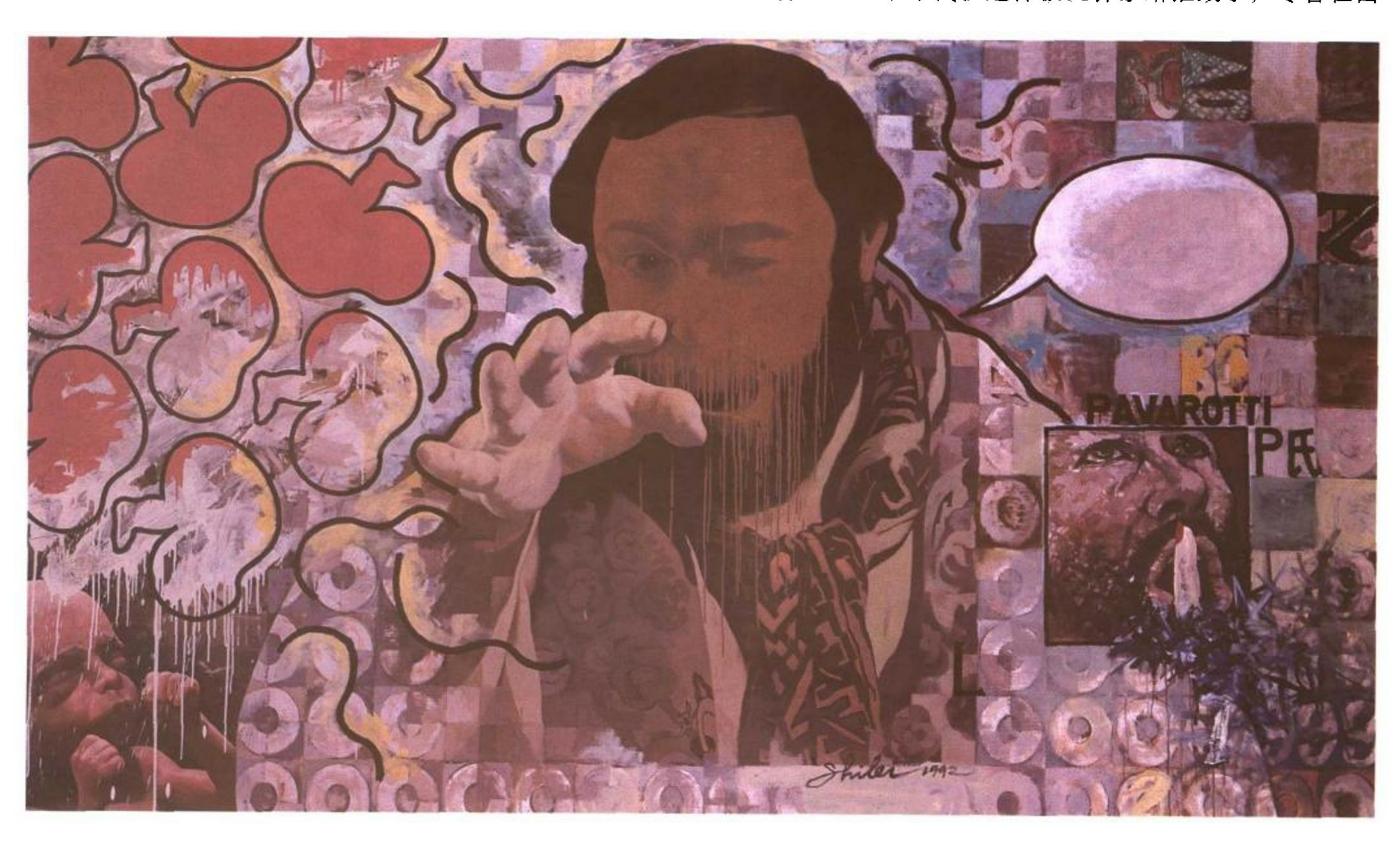


北京四合画廊展厅

这种态度很容易使我们想起凡·高，这位愤世嫉俗、一生潦倒，生前只以低价出售过一幅作品的画家，今天已成为西方艺术市场中最走红的角色，而历史认可他的方式偏偏是金钱：八位数的卖价。当然，你可以说没有八位数凡高照样伟大，但我想脱离具体艺术情景去谈论艺术品或艺术家的伟大是件靠不住的事。在米开朗基罗时代，凡高不可能伟大，这不仅因为不同时代艺术史要解决的问题不同，而且因为不同时代由于价值取向上的差异，艺术家和他们作品的社会化、历史化的方式也会不同。今天，你可以抱着凡·高的态度去创作和生活（事实上，在凡·高式的诸多烦恼中，卖不出

画也是一种），并指望自己的作品会在生后某个幸运的时代中被认可，但我们不能因此而否认这样一个现实：艺术家和艺术品以商业化的方式进入历史正是我们这个时代艺术史的最基本的方式。很长时间以来，我们的艺术史编造了不少有关艺术家如何由于他们天生孤傲的性格癖好而显得伟大的神话，但却很少告诉我们每个艺术家的成名都有着极其复杂的现实方式，他们背后和周围的各种政治、宗教势力、各种趣味集团、艺术经纪人、画商、订货人、收藏者、批评家都对他们作品的历史化过程产生着微妙而难以估量的作用。[7]

凡·高的神话在九十年代就这样被批评家给摧毁了，尽管在面




石磊
胎教——忘记歌词的帕瓦罗蒂
1992
168×288cm
油画
成都孙玉泾收藏

对市场方面批评家之间有不同的看法，祝斌在他的“与黄专谈市场情境中的艺术批评”（《艺术·市场》第7期）一文里针对黄专对凡·高神话的消解表示“惊讶”，并将贡布里希关于欧洲历史上教堂建设中没有内在逻辑的竞争带来的恶果作为例子给予优雅的反驳，但是，没有任何迹象表明形而上的精神气候能够保持多长时间。

在《艺术·市场》和其它艺术杂志中，关于批评和批评家在市场中的地位和作用是一个普遍的论题，这不仅是因为艺术领域的写作者大多是批评家，更主要的是，这些批评家一开始带有极其浓厚的理想主义色彩，他们希望中国艺术家的作品能够得到社会的认可，他们清楚，过去官方美术家协会的展览方式已经不适应年轻的艺术家的艺术工作，其中既有涉及艺术标准的意识形态问题，又有经济上的危机，因此，他们既希望市场给予新的艺术以青睐，又担心商业化浪潮腐蚀了艺术家和他们的艺术。他们认为艺术毕竟不是为了金钱而产生的，她是人类精神生活的一个无限指标。殷双喜在

发表于《艺术·市场》第4期的"批评与市场"一文里开始将批评作为艺术家与市场的"中介"，提出了批评家的职业化问题，他认为，批评与市场的关系"类同于商品检验、鉴定与商品产销的关系"，但是，"市场对批评的期待，是作品的鉴定和声望树立"。在第5期的"批评家与市场"一文里，殷双喜又提醒人们：不要把批评的学术原则与市场混同起来，不要让自己的批评受到价格的影响。鲁虹在他的"也谈批评与市场"开篇就指出中国艺术的标准和市场中价格的混乱是中国艺术市场面临的"重大艺术问题"。

我绝不否认国内艺术市场及许多艺术商人的不成熟，是造成以上问题的重要原因。但我坚持认为，这一点并不能掩饰当代中国艺术批评自身存在的严重不足。恕我直言，正是这种不足，才使得当代中国艺术批评，始终未能建立起自己的职业权威。[8]

郎绍君则在他的"批评家的介入"一文中明确提出："建立中国自己的艺术市场，有众多的事情要做，但有一条是绝对重要的，即艺术批评家的介入。"[9] 但他也提出了应该保持批评家的独立性问题。在所有的涉及批评和批评家与市场的关系问题上的讨论，大多数作者相信批评和批评家的力量是不可忽视的，正是在这样的看法的前提下，由批评家组成学术评审委员会成了"广州双年展"的一个重要特点。对批评家工作起作用的理想主义态度在易英发表于《理想与操作》中的"批评在市场中的位置"一文里表现得颇为明显，他针对当时的艺术市场几乎没有前卫艺术作品而只有"行画"充滞于市的现实时呼吁中国批评家对现代艺术进入市场承担起引导的作用。

在这样的形势下，批评家实际上面临着比参与现代艺术运动更加复杂和繁重的任务。在国内的艺术市场并没有实现有机运转的情况下，批评家的位置实际上是不可能确定的，但最终的目的仍然是对中国当代艺术的理论把握，只有经过批评家阐释或由批评家推出的作品，才可能成为艺术市场最有竞争力的产品。[10]

可是，学术本身的作用是非常有限的，坚持学科原则的立场和在实际生活中对学术至上持怀疑主义的妥协态度对于许多批评家来说是不矛盾的。在九十年代，什么样的作品具有历史文献意义受到权力的极大影响，批评家在许多艺术家眼中完全无足轻重，他们发现只要与国外策展人发生关系，就有可能进入国际市场，且产生理想的结果，以致不是学科原则没有真正的规范或者没有文脉逻辑的存在，就是事实上不存在艺术的绝对真理。在这种看法中，吕澎的观点显得特别刺眼和受到绝对主义者的质疑。吕澎的"走向市场"一文几乎同时发表在《艺术·市场》和《江苏画刊》上，这篇直接号召"艺术为销售而生产"的文章在发表之后遭到普遍的批评：

仅限于形而上学地关注艺术发展的历史很快就要结束了。这就是说，九十年代的中国艺术正在全面走向市场。毫无疑问，艺术走向市场的实质是艺术寻求金钱的支持。

走向市场的中心含义是：艺术必须为销售而生产。

艺术走向市场的基本要求是使投资而不是赞助成为事实。

艺术走向市场也就是走向秩序。

艺术走向市场最终是让精神世界得到充分而有效的开启与展示。……在一个商业社会里，金钱定价是一个最有效的方式。当没有上帝判决的所有学术争论到了无休无止的时候，最为有效的裁定人就是金钱。[11]

“艺术必须为销售而生产”在九十年代没有成为持续不断的口号，但是在九十年代末的时候，已经没有任何一位艺术家认为艺术品不是可以销售的商品，艺术品的销售在九十年代成为一个常识，成为艺术家是否成功的一个判断依据和重要标志。

显然，九十年代艺术活动的资金来源大多为批评家对企业家的投资劝导，无论那些大大小小的投资出自什么目的，“赞助”的概念退到了个人行为的层面上，更多的展览的基础已经习惯性地变为“投资”而不是赞助。



尚扬
大风景——赶路
1992
168×238cm
油画

尽管大多数的中国艺术家最初对于市场游戏规则处于无知的程度，但是，随着混乱的交易和问题的不断出现，随着国际大展的参与，他们开始逐渐习惯于西方国际艺术市场的既定的规则，由于市场的训练，艺术家对如何使自己的艺术得到有效的认定有了理性的认识。

尽管官方机构对于艺术的支持非常有限，但是在国际上的画廊、美术馆、博物馆以及其它艺术机构的操作下，中国新艺术家的工作条件和眼界有了极大的改变和扩展，艺术家“让精神世界得到充分而有效的开启与展示”。

历史地看，涉及艺术商业化的问题不是九十年代才提出来的，早在1985年，批评家贾方舟就在《美术思潮》第2期上发表了题为“艺术的商品化和商品的艺术化”的文章。贾方舟提出了一个似乎与“艺术本体”无关的问题：

艺术作品的出路何在？艺术作品作为精神产品应该通过怎样的途径才能满足人民的精神需要？艺术在人们的社会生活和经济生活中应该占有一个怎样的位置？这的确是一个值得研究和有待解决的问题。[12]

在贾方舟的文章里出现了艺术家的劳动的价值标准和艺术作品的价值与价格的关系方面的陈述，出现了“需要产生经营艺术商品的经纪人，产生我们自己的‘画商’和鉴赏家”这样的看法。但是，八十年代的主题是指向思想解放的文化运动，市场问题作为思想解放之后的目标，自然只能在九十年代才可能充分展开。

1989年3月号《美术》发表多人集体调查由刘曦林执笔的“美术

市场的调查与思考"；7月号发表了张学颜的文章"美术怎样走向世界几个实际问题的思考"，作者在文中涉及到了"市场机制"这样的概念以及"画家进入市场"的说法；1990年6月号出现了"艺术品与市场"的短文栏目，发表了陈履生的"如何进入艺术市场"和一篇"艺术品交易知识问答"；12月号、一个正式的"艺术市场"栏目出现；直至1991年1月《艺术·市场》的正式出版，艺术界关于市场问题的讨论全面展开。然而，在《艺术·市场》出版之前，关于艺术与市场的关系的讨论几乎处于常识和技术性的方面，所有的讨论没有触及到意识形态的改变和新的权力话语结构的产生这样的深层次的问题。《艺术·市场》在涉及技术性方面的文章之外，尽可能地提示人们注意由于市场的出现导致的艺术生态环境和意识形态观念的转变，甚至导致艺术的含义的变化和"本体"问题的消失，尤其值得重视的是，市场权力的介入将导致政治权力这个权力通过各级美术家协会的行政权力体现出来性质的改变。

《艺术·市场》共办9期，每期重点推出的艺术家均与"现代"有关，除了对西方艺术市场和相关问题作出介绍外，编辑的目的是显而易见的推出现代的、前卫的艺术家以及他们的作品。[13]《艺术·市场》本身的命运也是饶有兴味的，在"广州双年展"之后，由于缺乏经济的支持而不是政治方面的压力停刊。

数年后，皮道坚与皮力在共同写的文章"九十年代的中国当代美术传媒"是这样评价《艺术·市场》的：

市场问题是1991年以后美术界较为关注的问题并一度成为热点，当时几乎所有的刊物都有关于艺术市场的专栏。市场问题的提出表面上看是一个经济问题，但事实上它的出现有着其理论上的渊源，即希望通过经济力量的介入使艺术脱离对政治的依赖，实现艺术自治。其实，让艺术走向市场并不是让商人掏钱来买艺术品那么简单，在它背后往往涉及到国家的文化政策、税收政策等多方面因素，在这些先决条件确立以前，一些批评家已经有了引导美术收藏的想法，但都往往无法落实。创办于九十年代初的《艺术·市场》实际上和"首届广州九十年代艺术双年展"有着密切的联系，如果我们认同这个双年展对九十年代中国美术界的意义，或者考虑到当时的艺术市场热的话，那么毫无疑问这个刊物是一个适时而出的媒体。它除了追踪"广州双年展"以外，还发表了大量关于世界艺术市场的信息和中国艺术市场的思考文章，它们涉及到如何进入市场、市场如何建立以及进入市场后的批评会如何等问题，由于市场问题是当时中国美术界的一个热门话题并且关系到中国当代美术的去向，所以今天回头看它们还是具有相当的理论价值。问题在于《艺术·市场》这个刊物有着它天然的悲剧性，因为艺术市场对于中国当代艺术来说始终是一个策略问题，而不是一个根本问题[14]，所以一旦人们发现艺术市场并不能解决中国艺术的关键问题时，这个刊物就只能褪掉理论和批评的光环，去踏实地关注市场本身。遗憾的是，中国的艺术市场又是一个先天不足、后天失调的产儿，因此当人们最初寄托在它身上的希望幻灭时，《艺术·市场》也就难以为继了。《艺术·市场》的全部尴尬在于它试图向艺术展示市场的能

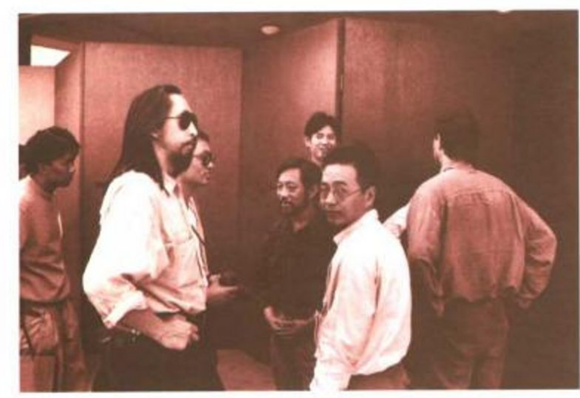


韩冬
室内·人物
1991
130×195cm
油画









量，同时向市场证明艺术的价值，而中国艺术的发展中国社会的现状却使其失去了存在的理由。[15]

市场问题在九十年代所产生的影响是颠覆性的，尽管当时艺术界的大多数人们对于“市场”有本能的反感，甚至出于艺术绝对主义和超验主义的态度，对市场所隐含的操作主义持拒斥的立场，但是，九十年代艺术界最重要的境观就是由市场导致的批评家与策划人界限的模糊，能够在政府、企业、新闻、法律以及各个权力资源之间建立灵活关系与平衡的人成为艺术事件的关键人物。九十年代的一个显著现象是批评家对有经济利益关联的展览操作的介入，几乎所有的批评家都参与了艺术市场的问题的讨论，[16]尽管他们缺乏市场成熟体制的背景的支持，尽管他们大多数对市场知识几乎一窍不通，但是，凭着对艺术的理想主义的责任心和个人英雄主义的冲动，他们吃力地从事着一个又一个的展览。由于政治、经济、知识以及相关资源的局限性，他们逐渐发现，策划展览之初与展览的具体化以及之后的精神状态有着令人沮丧的不同和差异。但是，由于他们的努力，艺术界逐渐意识到艺术在当代社会中面临的问题：意识到不是理想主义的目标太远和存在问题，就是根本应该放弃本质主义的艺术立场；意识到中国的艺术生态景况几乎处于蛮荒之境[17]。那些频频参加国际性大展的艺术家清楚什么是真正意义上的艺术操作，他们知道了艺术系统的重要性和具有综合能力的策划人在当代艺术领域里的关键作用，他们甚至清楚一篇艺术评论的思想力量远远不及一个策展人的操作权力那样更能对自己的命运产生根本的影响。不同世界的极度反差加上市场化带来的利益主义的性情，使得他们在不断地来往于国际国内两个截然不同的空间时，内心状况总是“失语”。

市场问题的全面展开，标志了中国艺术界的又一次思想与观念的巨大转变、八十年代，艺术家们从单一的思想体系转向了思想的自由开放，他们似乎看到了中国当代艺术的希望和壮观之景；而在九十年代，他们从形而上领域转向了经验主义，转向了对“真理”、“本质”、“终极关怀”的消解与告别，他们获得了物质的现实主义，但失却了精神的浪漫主义，他们赢得了心理或生理上的快感，但失却了精神或灵魂的充盈，他们不再相信形而上精神的力量和坚持人类普遍的道德感，从这个意义上讲，理想主义的破灭来自不可避免的市场，来自远离“艺术本体”的操作。

### “广州双年展”

《艺术 · 市场》对艺术家所起的作用仍然是有限的，一份游离变化的杂志不可能解决所有的问题[18]，　这样，通过展览的方式进一步实施新的历史操作模式就成为必要。社会的变化、邓小平在深圳关于经济方面的讲话以及握有展览和艺术标准权力的美术家协会事实上没有能力更加有效地举办年轻艺术家的展览，在这样复杂的背景下，由一批试图通过市场手段推进当代艺术的批评家以集团的方式共同策划了“广州 · 首届九十年代艺术双年展（油画部分）”

（以后习惯简称“广州双年展”）。[19]

1992年10月23日至31日，“广州双年展”在广州中央酒店国际会议厅举行。参加“双年展”的艺术家约三百五十名，除中国艺术家外，也有少数英国、意大利的艺术家的作品。其中意大利画家波提弗（Poltif）的作品获得提名奖。

“双年展”的评审集团包括：艺术主持人、艺术评审委员会、资格鉴定委员会、法律顾问、公证人、秘书处。参与艺术评审委员会和资格鉴定委员会的批评家有吕澎、邵宏、杨小彦、严善錞、易丹、祝斌、黄专、彭德、殷双喜、皮道坚、易英、陈孝信、顾丞峰、杨荔。

“规则在前、评审在后”是“双年展”评审工作的总原则。所谓规则，包括了评审机制的认定和评审原则、标准、程序的确立，以及安排评审机构的工作职责。

“广州双年展”评审机制是以艺术主持为中心、评委和鉴委共同参与的评审制。确立的评审原则包括：依法原则、学术原则、平等原则、责任原则、保密原则。[20]

在评审标准方面，确立了“以学术标准为主，以商业标准为辅”的评审标准。提出这个标准表明这个时候的中国批评家面对市场问题所出现的两难境地。[21]



羊城晚报

YANGCHENG WANBAO

羊城晚报社出版

统一刊号CN44—0006

1992年 8月 27 星期四

兴发债券 发行公告

中国银行广州信托咨询公司从8月28日起在全省范围内总代理发行兴发债券2,000万元整，债券期限一年，年利率9.072%，债券不记名，不挂失，可转让、抵押，利息优惠，欢迎各界认购。

分销单位

海珠购物中心旺了一个区

可能成为房地产及股票之后投资热点

中国艺术市场初露端倪

企业投资艺术品收藏的意识在觉醒

深圳一家公司做成百万元油画交易

家禽禽蛋总产量世界“六连冠”

我国家禽业大发展

广东劳动制度这样改

参与“双年展”评审工作的批评家对入选作品中所出现的倾向归纳为：“湖北波普”、“湖南新图式”、“新写实”、“新表现、新抽象”、“综合材料与技法倾向”。在波普艺术里，根据精神的指向又分为以王广义为代表的“社会波普”和以魏光庆为代表的“文化波普”；“湖南新图式”现象的艺术家为李路明、陈雷、刘采等；“新写实”画家如石冲、毛焰、曾梵志、石磊、宋永红、刘明等，其实这些艺术家的风格是具有极大差异的；“新表现、新抽象”现象的尚扬、周春芽、沈晓彤等。“综合材料与技法倾向”的艺术家有管策、金锋、王成等。其余还有东北写实主义画家刘仁杰、王岩、宫立龙的作品。

29日，在广州市海珠区公证处派出公证员李小良、张煜和法律顾问王琪的参与见证、监督下，由学术总监主持了投票选举27名提名获奖名单。参与投票选举的有六个评委、三个鉴委，参与学术监督的有学术总监与鉴委正、副主任。评委经过三次投票选举，确定了54名提名获奖名单，他们分别是：文献奖提名：王广义、李路明、魏光庆、

左页：

首届九十年代艺术双年展上：

王亥、王川、张晓刚、毛旭辉、聂荣庆、毛杰、叶永青

双年展的工作人员：

施崖松、吕澎、周玉冰、陈晓艺、肖全、罗丽琼

双年展的律师王琪（中）以及广州公证处的两位先生

广州双年展开展前艺术家们在广州中央大酒店大厅外：

王广义、张晓刚、栗宪庭、周春芽、魏光庆、叶永青

广州双年展评委们

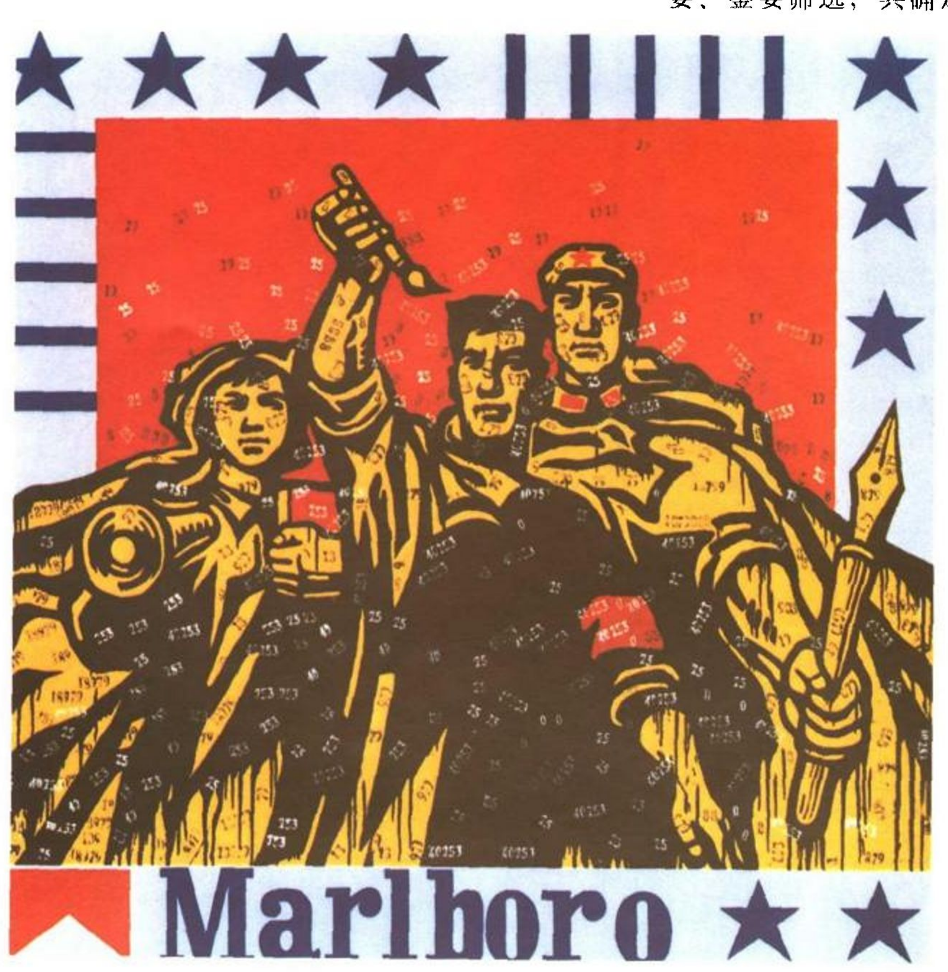
1992年8月30日

右页：

1992年8月27日《羊城晚报》关于广州双年展的报道

尚扬；学术奖提名：刘虹、尚扬、魏光庆、任戬、周春芽、毛焰、宫立龙、石冲、叶永青、舒群；优秀奖提名：刘虹、宫立龙、任戬、韩大为、何红蓓、韩冬、李邦耀、葛震、宋永红、冷军、韩斐、管策、叶永青、黄岩、陈文波、曹阳、石冲、毛旭辉、曾梵志、张晓刚、曾晓峰、沈晓彤、王岩、林鸾、大磊、方少华、曾浩、金锋、王成、宋永平、王川、萧沛苍、陈雷、戴光郁、牟桓等。[22]

“双年展”共收到参展作品约六百余件，经过艺术主持、评委、鉴委筛选，共确定入选作品约四百件。在约四百件入选作品中，获得三类奖（文献奖、学术奖、优秀奖）提名的作品约九十件。在此基础上，通过投票表决，最后确定的提名奖为54件。经由艺术主持人终裁，产生了“双年展”的27名正式获奖名单。




王广义
大批判——万宝路
1992
175×175cm
油画

“双年展”采取了艺术主持人制度，赋予了艺术主持人相应的权力。他主持整个评审工作，拥有获奖提名的最后终裁权，他是协调评委与鉴委关系的中心枢纽。本届“双年展”在学术上的倾向性主要是由艺术主持的学术立场以及判断能力所决定的。艺术主持人的工作与权力事实上接近国际大展中的策划人，但是，“双年展”艺术主持人的出现不是对国际性大展策划人的了解，而是一种分析性的逻辑确定，这表明了这个时候的中国批评家对游戏规则的重视程度。尽管如此，“双年展”设立了评审委员会和鉴定委员会（简称“两委”）。目的是通过“两委”在一定程度上制约艺术主持人的权力，防止出现权力的滥用，以保证“双年展”评审工作尽量地做到客观、公正、严肃，保证学术导向在学术意义上的可靠性和有效性。“两委”以论文形式提供了基本的学术背景；在学术上，对“双年展”作出了全面而客观的学术评价，通过推荐获奖名单和参与投票以及撰写书面评审意见书，为艺术主持人的最后终裁和提出学术结论提供了一个相对可靠的学术基础，并在相当的程度上制约了艺术主持人的权力。这种制约甚至是以质疑的方式来实现的。“两委”的设置表明了中国批评家对权力的运用的民主态度。[23]

不过，批评家控制展览评选权力仍然招徕质疑，吕澎在他的“广州双年展后的反省与问题”里是这样记录当时“双年展”批评家的态度的：

一般说来，我们可以把批评家看成是艺术产品的质量鉴定员。但是，由于艺术的学术问题总是各执己见，加上并不是所以从事批评工作的人都具有敏锐而高级的眼光，这就导致了投资者和艺术家的疑虑，一些艺术家也表示了对“双年展”的评委的不放心。可

是，没有批评家组成的评委评审工作就只能投资者或艺术家来组成，这样一来我们就会发现：投资者不懂艺术就只能凭借自己的好恶来评定，这样带来的恶劣结果可以由1991年的杭州西湖展来证明；而艺术家因自己个人的美学偏见（对于艺术家来讲这是必要的）势必又会导致评审工作一边倒的情况。批评家，无论他的学术水平是高还是低，他总是一个中间裁判人，他既不会完全从经济的立场出发，也不会站在一个风格的立场上。至于批评家的艺术水平，这只有在不断的学术工作中进行检验和提高。事实上中国大陆的批评家的身份是极不清晰的，有时他替艺术家对画商进行出价，有时又站在画商的立场上对艺术家的过高要价进行说明劝告，有时又俨然以一个权威仲裁人的身份作学术发言。我们清楚，这种身份不明的情况是目前艺术市场不健全而出现的必然现象，批评家在并不懂得经济操作的前提下勉为其难，做一些人道主义的具有经济性质的工作，这不仅影响了他的形象，也影响了他的实际学术工作。

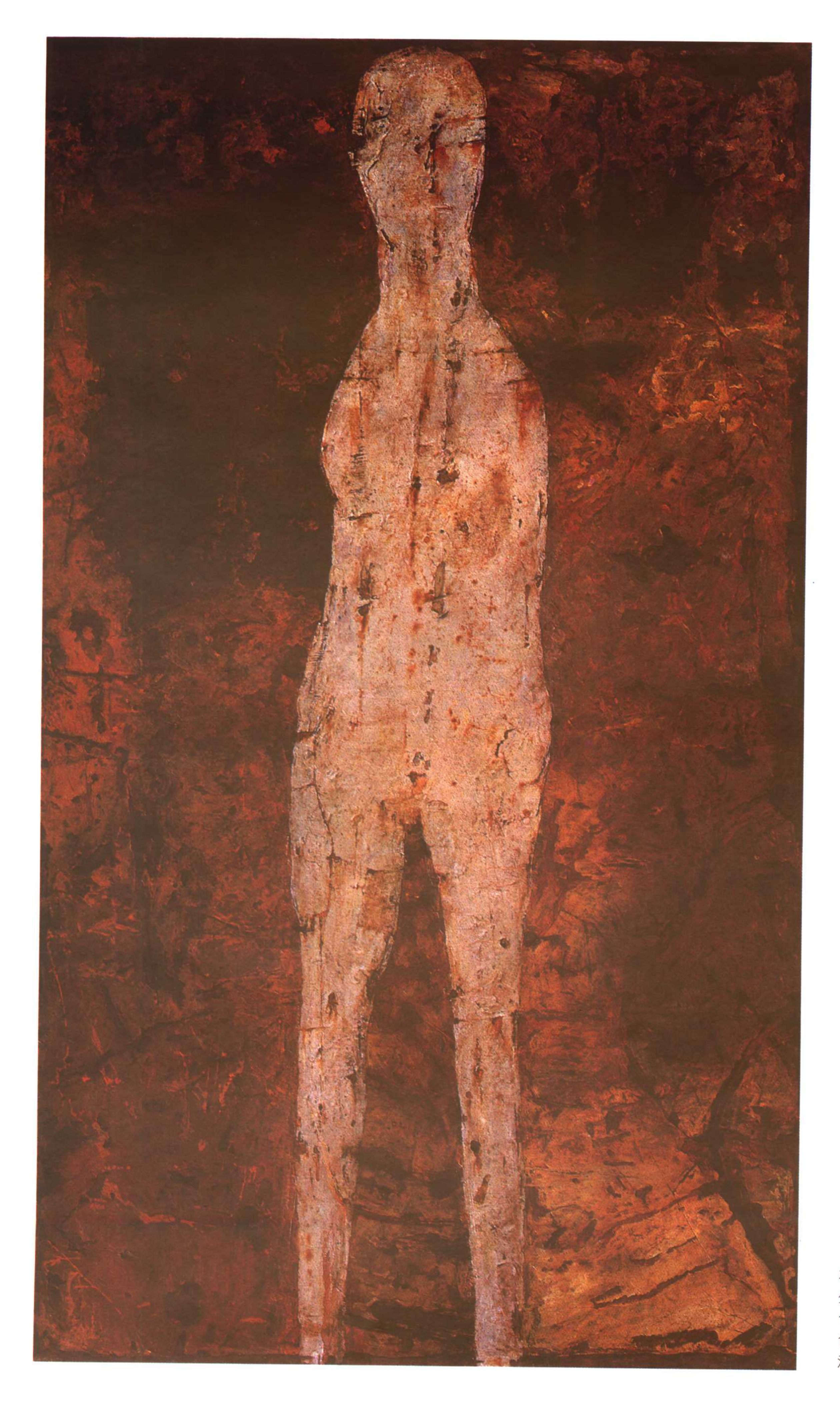


广州双年展的批评家
上：吕澎、易丹、杨小彦、祝斌、邵宏、易英
下：严善錞、皮道坚、彭德、杨荔、黄专、殷双喜

参加"双年展"评鉴工作的批评家几乎没有参与经营策略的讨论和工作，唯我本人在与投资者共同进行经营和操作，这是由于投资者还不理解艺术品经营和不熟悉艺术家的结果。

冷静地看，国内的批评家人数很少，他们的经济状况很差，这就使有可能成为新一代批评家的人大大减少，应景文章和身兼数职的情况就不难理解。在相当长一个时期内，中国批评家的情况还不可能改变，这就更加需要通过建立健康的市场制度来解决。"双年展"给每个评鉴员的报酬是三千元，这个价格在国内不算低，但这种报酬标准并没有形成一个制度，偶然性很强。今后其它展览或活动，批评家的知识报酬会是怎样？我们难以预料。但不管怎样，随着市场工作的深入，批评家的工作价值会更加明显地体现出来。最近，国内批评家讨论并拟出一个公约，这是批评家争取自己的利益的一个努力的起点，相信在不久的将来，会产生一个相应的保护批评家权益的机构或组织。当然，画廊也会因经营的需要，产生一种画廊或画商协会的机构出来，只要艺术市场仍然在发展。[24]

将中国批评家在九十年代的地位、身份和作用与西方批评家进行机械的类比是不合适的，毕竟他们所面临的是特殊的中国现实。但是，无论如何，"双年展"的重要特征之一是批评家控制着学术



石冲
生命之像
1992
160×110cm
油画

和展览操作的权力。参与"双年展"的十三位批评家采取了新的评审机制操作展览，这提示了未来展览的一个趋势：在中国由策划人操作展览的历史已经开始。实际上，"双年展"中批评的价值促成了艺术品的学术价值向商业价值的转换，批评家的工作起了一个枢纽作用，这无异于说批评介入了市场。

由于市场规则的介入，"双年展"的标准问题成为一个重大的疑问。尽管批评家们强调了"学术标准第一"的总体标准，但是，什么是学术标准？这样的探究又回到了形而上的研究层面。于是，标准的概念暴露出没有共同的内涵。"双年展鉴定评审工作总结报告"记录道：

每个评委、鉴委几乎都有他们自己的标准，无论是风格、样式



沈晓彤
红红的那些人(六联)
1992
200×420cm
油画

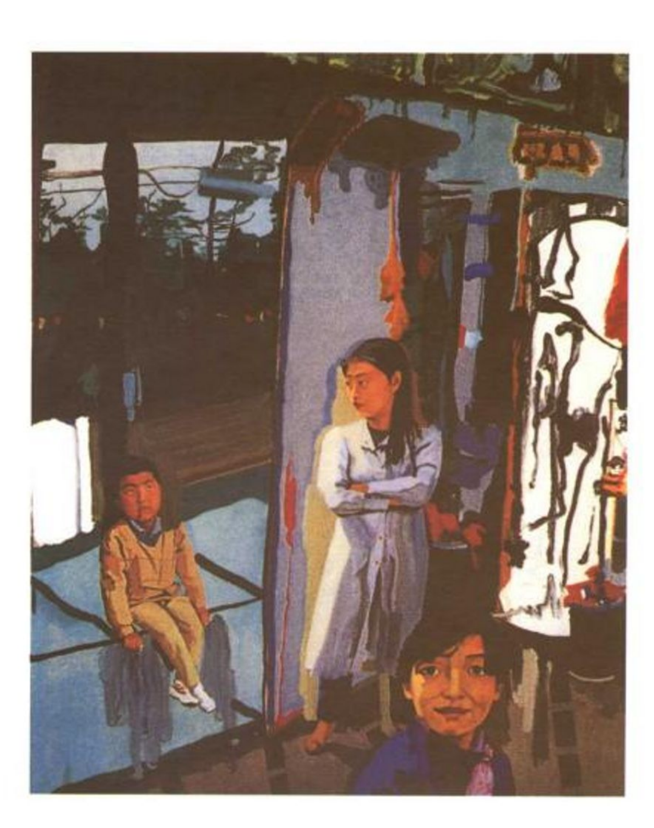
的分类，还是针对某一种倾向、某一件作品的学术估价，都难以产生统一的看法。甚至就是语言层面，也有分歧，有人认为油画语言的特性越强越好，有人却认为这个标准其实并不重要，尤其是波普一类作品，就难以用油画语言的特性来要求它。

再说究竟怎么把握学术标准与商业标准两把不同的尺子？它们之间的界限又在哪里？其实也是一个"模糊数"。一开始评画，这种模糊性明显一些，到后来，相对好了一些。但直到最后，在这个问题上也还有"未知数"。例如有的作品介乎学术性与商业性之间，或者说二者皆有，怎么给它定性？还有，如今的所谓学术标准、商业标准，尤其是后者，都具有一种浮动性。对过去有效的标准，今天也许就失效了。对一种浮动性的东西，怎么能有效地把握它呢？

有人提出了"中国标准"的说法。这又引出了两个问题：（1）究竟有没有所谓的"中国标准"？（2）究竟什么是"中国标准"？能否具体列出几条？

"标准"这个问题的提出在1992年似乎仅仅限于"学术"与"商业"

的关系和界定方面。这个时候，中国艺术家和批评家对“市场”和“金钱”还羞于谈及，因此，对于“艺术”与“市场”之间的关系不会有当代理解。事实上，“标准”从未统一过，在语言系统方面，不同的历史有不同的标准，在语言的控制和有效性方面，不同的权力背景有不同的标准解释。而当艺术进入市场时，新的标准即已产生并且有了相应的权力系统的影响。批评家应该具有审美的敏感性，但是，个人的敏感性必须结合权力才有可能成为一种“标准”。“双年展”中出现了标准的差异和对获得奖项的作品的不同看法，表明了“标准”由于市场问题而出现的更加混乱和界限不清的现实。当九十年代的国际大展的策展人选择任何一种他们感兴趣的作品时，中国批评家中没有任何人对此提出有效的非议，他们清楚，他们没有权力或影响力能够改变这样的由权力导致的局面。



张亚杰
大玻璃窗
1992
150×130cm
油画

在“双年展”之前，吕澎以一种自信的态度写了一篇关于“标准”的文章来为即将举办的“双年展”提供背景暗示，在这篇题为“标准必须由中国人自己来确定”的问答式的文章里他说：

> 尽管国外的许多东西都值得我们学习和借鉴，但是，由于文化传统和艺术的不同，评委不可能，也不应该以国外的标准作为自己的艺术标准。中国当代艺术的发展有自己的特殊性，因此，中国的艺术应该有中国自己的评价标准。换句话说，标准必须由中国人自己来确定。

当黄专问及：“我赞同您的中国的艺术应该有自己的评价标准，但事实上这也许只是一厢情愿的事，因为中国艺术最终进入国际市场就必须获得西方评价方式的认可，对这一点您如何看？”吕澎作出了以下回答：

> 西方自然有它的评价方式，而且国际艺术市场的动向显然与其评价方式有密切的关系。但即便如此，不同的展览仍然存在着明显的差异，评审的倾向也各有特点，就我个人而言，在今天的社会里并不存在一个固定不变的评价标准，各个国家，民族的文化在相互影响的情况下，审美观点与艺术看法均在不断发生变化。因此，中国艺术进入国际市场并取得成效，并不完全取决于西方某个具体的评价方式，相反，正是由于中国艺术的风格特点和艺术问题与其它国家民族的不一样，才有可能在国际艺术市场中生效。

吕澎的回答避开了权力问题，“标准必须由中国人自己来确定”这样的话没有具体的范围和界限，在什么地方、什么条件、什么文化背景、什么政治目标的前提下，由什么样的“中国人”来确定什么“标准”？这不能用闪烁其词的方式来回答。此外，尽管“中国艺术的风格特点和艺术问题与其它国家民族的不一样”，但是，究竟是“谁”在什么样的背景和目的下对什么样的“中国艺术的特点和艺术问题”感兴趣？这也不是一个纯粹的“学术问题”。九十年代的国际艺术展览策划人对于中国艺术的选择总是根据一种意识形态的要求来选择中国艺术家和他们的作品，正是通过他们的选择和推广，导致了国际艺术机构的购买和收藏[25]。“双年展”的投资来自中国企业，它既不受制于美术家协会的控制，更不顺从西方世界的意识形态目的，但是，他或多或少受到投资企业的经济目

的的影响。而这正是“双年展”批评家尴尬的地方。所以，在对“双年展”的性质作出评价时，出现了很大的分歧。[26]

无论如何，“双年展”的市场性质是显而易见的，尽管许多艺术家对“商业”或“市场”这样的概念没好感，甚至避而远之[27]，但是，“双年展”由于投资的规模和操作的市场化，导致了过去展览很少的法律问题以及类似如何建立并完善艺术品的运输、保护、保险制度这类市场制度的基本问题[28]，而这些问题都直接与艺术的发展和艺术家的工作有着密切的关联。值得注意的是，所有这一切，是由于推进中国当代艺术这一理想主义目标带动的。双年展主持人的目标不仅仅局限一个展览，他认为这种全然不同的展览策划方式将是九十年代艺术展览的趋势，九十年代艺术历史的产生只能依赖于市场。这种市场乌托邦理想在“双年展”的前言“展开九十年代”里表述得异常清楚：

历史并不先验地存在着，它必须由人来书写。当然，今天的人们关心的不仅是谁来书写，而且还有怎样书写。

“双年展”不同于中国大陆的任何一次展览。在操作的经济背景方面，“投资”代替了过去的“赞助”；在操作的主体方面，公司企业代替了过去的文化机构；在操作的程序方面，具有法律效力的合同书代替了过去的行政“通知书”；在操作的学术背景方面，由批评家组成的评审委员会代替了过去以艺术家为主的“评选班子”；在操作的目的方面，经济、社会、学术领域的全面“生效”代替了单一的、领域狭窄的并且总是争论不休的艺术“成功”。“双年展”的这些特点表明了一个事实：九十年代的中国艺术史已真正全面展开。

改革的深入与发展，导致书写历史的方式有了新的变化。当旧有的规则不再适合于新时代的需要时，建立新的规则就显得至关重要。新规则的中心含义是：文化必须为销售而生产，这针对的是“为文化而创造文化”的古典模式。它与“孤芳自赏”、“无法可依”或政治工具主义的文化生产模式完全相悖；它要求立法、税收、保险以及社会进一步的分工等一系列属于当代市场机制的因素的支持。这对一个没有市场传统的国度来讲，的确是一项及其艰巨而复杂的课题。“双年展”的参与者 —— 企业家、批评家、艺术家、编辑乃至律师、新闻记者 —— 正是通过对“双年展”的参与，开始了建立当代艺术市场这一课题的求证与解答。更多的人已经清楚：在九十年代，市场问题就是文化问题。

新规则的建立、发展与完善的过程，也就是艺术操作的产生、实施与成熟的过程。认为存在着一种独立不依的“完美艺术”的观念，随着古典农业社会的消亡与感伤主义的浪漫文化的没落，已不再有魅力与说服力了。当代社会更加相信或肯定由社会的综合力量创造出来的一种对社会本身有效的文化。这样，新的历史就要求我们具备操作文化的策略与技巧，懂得新规则的运用与调整，把握操作过程中的节奏与步伐。“双年展”的组织者在这方面作出了初步的尝试，这就为整个九十年代的中国艺术的发展提供了值得参考的教训与经验。



隋建国
地
1992－1994
单体约：60×50×70cm
天然卵石、钢筋焊接

文化生效的概念并不是一个庸俗的概念，它是人类社会的发展对当代文化的要求。建立“规则”与实施“操作”并不是无目的的游戏，而是为了使文化真正能够成为可以构成历史的事实，这种构成历史的事实，正是人类进一步发展的动力与刺激。因此，生效就成了从事一种文化艺术事业的策略性目标。如果参与“双年展”的各个社会角色都能尽力完成自己的本职工作，富于智慧地使自己的工作在相应的范围内生效，那么，一个总的文化生效就不可避免地成为历史事实。[29]



批评家孔长安
1993
肖全摄

“广州双年展”的基本出发点是试图寻找并建立新的艺术生态结构的可能性。尽管中国批评家并不清楚新的艺术生态结构究竟是什么，但他们可以在已知的国际艺术环境中寻找出可能有用的因素。他们清楚，既然旧有的经济基础已经动摇，甚至不复存在，并且也不能进一步满足艺术发展的需要，寻找一个新的经济基础已成为必要，而在没有任何稳定的政府拨款和赞助的形势下，这个基础就只能在市场上寻找，于是，通过理性的方式有目的地利用市场就成为批评家们的实用主义的幻想的重要部分。他们幻想市场成为艺术可能继续生存下去的惟一基本条件。然而，市场是一种制度，市场的基本因素是需求，从这个观点上看，中国当代艺术品在国内几乎没有市场。艺术品作为一个精神产品而不是一种商品的观念，在整个社会根深蒂固，因此对于大多数人来讲，将艺术品尤其是当代艺术品直接放入市场是不可思议的。于是，西方的金钱构成了支持九十年代中国当代艺术神话的重要资源。1993年威尼斯双年展主持人奥利瓦的文化战略措施的结果成为中国九十年代艺术进入国际艺术系统的最初的表现。

投资行为导致了相应的规则要求，即通过法律文本的形式对投资的安全给予保障。可是，中国大陆涉及艺术市场的法律几乎不存在。于是，根据有限资料和实际情况确立基本法律规则就成了“广州双年展”的课题之一。事实上，由“广州双年展”引发的法律问题是多而复杂的，它们涉及了艺术家与收藏者、经纪人、画廊的若干权利与义务，而这些权利与义务在中国大陆是缺乏法律文本的参照的。

将艺术的发展放在市场经济的基础上所引人最为担心的问题是艺术的“学术化”与“商品化”之间的矛盾。“广州双年展”一开始就表明了“走向市场”的态度，给不少的艺术家和批评家带来忧虑与不安，他们担心明确的商业化宗旨和运作方式有损于艺术的学术性发展。但是，作为此次“广州双年展”的事实上的操作主体的批评家，为尽可能保证展览作品的学术倾向制定了规则，规则的基点是——“评审在前，购藏在后”。这样，就将企业购藏作品范围限制在评审委员会的学术结论的范围内。

对于那些保守的艺术权威来说，在“双年展”中新艺术受到充分的尊重是对“艺术”的一种亵渎。在九十年代的中国，由于传统的艺术观念、旧有的意识形态以及相应的权力结构的制约，现代艺术——即反映新的视觉方式和审美态度或学术问题的艺术——的发展仍然是十分艰难的，它陷于艺术文化机构的漠视、反感和批判以

及经济资源的严重匮乏这两大困境[10]。可是，在一个商品化趋向越来越严重的社会里，当经济的权力开始干预整个社会生活时，现代艺术受旧有意识形态及相关政治权力的影响也会因此减弱，这就为采用经济手段支持现代艺术创造了条件。反映在现实层面上，“广州双年展”的获奖作品即大多为与旧的审美惯性相悖的作品，并且，这些作品因买卖成为事实而受到了法律的保护，新闻界也作了大量的媒介认定和评论。“广州双年展”的顺利开展与结束，表明大陆现代艺术第一次因官方的认可、学术的评定、法律的保护、经济的支持和媒介的认定这一综合力量的产生而取得了合法化结果，这与1989年2月的“中国现代艺术展”的结局形成了鲜明的对比。[11]

“双年展”提示出：市场已不再只是一个物物交换的空间，而是涉及由政治、经济、社会、法律以及新闻传媒体系所构成的一种新的制度。显然，要在中国大陆建立一个名符其实的艺术市场还需要若干年的努力，其努力的范围涉及政治体制的改革以适应市场经济的要求、调整意识形态的权力范围、建立完善的艺术立法、改变旧有的税收制度、建立艺术保险制度、调整画廊管理制度，这一切的困难程度和艰巨性都是当时参与“双年展”的批评家知道但没有充分认识到的。



后八九中国新艺术展宣传品

## “后八九中国新艺术”

无论怎样，在美术机构继续控制着艺术展览的权力、市场经济体制刚刚开始建立、画廊经营完全缺乏法律和税收制度支持而不可能形成市场经济下的画廊制度的时期，中国艺术家已经看到西方的画廊制度早已成为一台复杂的艺术操作的精密机器。通过画商的操作促进艺术的变化和发展在20世纪的西方频繁出现神话：世纪初的杜兰鲁尔（Durand-Ruel）、沃拉德（Vollard）和康威勒（Kahnweiler）导致的现代艺术的神话，以及卡斯特里（Leo Castelli）、梅丽彭（Mary Boone）创造的当代艺术史的奇迹都是中国艺术家非常熟悉的。由琼斯、利希滕斯坦（Roy Lichtenstein）、奥登伯（Claes Oldenburg）、斯特拉（Frank Stella）、罗森奎斯特（Janes Rosenquist）、凯利（Ellswoth Kelly）、塞拉（Richard Sevra）在卡斯特里的操作下构成的美国当代艺术史让中国艺术家感到异常刺激。无论怎样，“广州双年展”让年轻的艺术家看到了“操作”的力量，而西方当代艺术神话让他们看到了当代艺术的未来与可能性。

“广州双年展”让社会看到了艺术家作为“天才社会”中一员的历史不再继续了。这个时代，人们对“天才”一词没有兴趣和信任，他们对“操作”和“生效”更加热衷。“天才”不是市场实用主义社会的用词，它仅与神秘的未知有关，但是这个社会不再相信神秘，或者说他们对未知没有兴趣，他们仅仅相信历史可以通过“操作”形成，而不可以靠信念进入。

“广州双年展”促使艺术家对自律的艺术史产生了怀疑，他们开始对必然性提出内心的疑虑。中国年轻的艺术家在无数关于艺术史或艺术家的书中熟悉了不同时期的艺术家的生平与历史，他们的



遭遇各有不同，但最后，历史记载下了他们的“成功”。而“广州双年展”之后，人们更习惯使用“生效”一词，这种词语的更替表明了人们的历史观念在发生明显变化。“生效”一词提示了一种新的历史观，这种历史观将“艺术本体”悬置起来，而将经验层面上的问题提上了议事日程。这种“悬置”的理由涉及到对逻辑中心主义的批判，或者说对本质主义的批判。德里达成为这个时期艺术家和批评家谈论的主题。按照这个解构主义哲学家的观点，灵魂的秘密既然是靠语词来表达的，这就给人对语词进行利用创造了机会。只有言说或者书写，思想才能够展开。同时，艺术家开始注意到由福柯提示的权力因素对艺术的影响。



赞助人邓永悭与策划人张颂仁

后八九展览会
何庆基、徐冰、夏小万、谷文达、王川、栗宪庭、张颂仁

事实上，长期以来，中国艺术家基本上是顺从于美术家协会这样的官方权力体系，可是，当年轻艺术家自由的艺术观念和作品几乎得不到这个权力体系的认可的时候，他们的绝望就演变为在新的社会结构中寻求可能性。于是，宗教艺术家、革命艺术家的历史结束了。作为画廊艺术家的历史开始了。涉及艺术家作品的展览的一系列工作开始出现：联络批评家、学术文献和展览目录、展场的租用、作品代理、寻求买主、联络博物馆、组织巡回展、参加拍卖，所有这一切都与艺术家进入历史或“生效”有关。正是1991年之后，中国艺术家熟悉了美国的卡斯特里、梅丽彭这样的名字。《艺术·市场》1991年第3期介绍了梅丽彭，第四期和第五期介绍了卡斯特里，由这两个西方画商操作的艺术家的神话在中国年轻艺术家中间广为流传。

在《艺术·市场》第3期介绍梅丽彭的文章里，作者引用了《纽约时报》评论家的说法：“假如你把施奈贝尔(Julian Schnabel）的画拿去拍卖，而没有梅丽彭与李奥卡斯特里的支持，那不过是一些颜料与破盘子罢了。”尽管《艺术·市场》第5期介绍了卡斯特里对市场投机现象的批评，但是，中国艺术家很快有得到了这样的信息：卡斯特里代理的艺术家纷纷离他而去，投靠了别的画廊。显然，“操作”和“生效”的基本含义是并不去问一件作品本体论意义上的价值究竟是什么，而是问它是否具有销售市场，它在这个社会中究竟能否产生具体的影响。于是，形而上命题被悬置起来。形而上问题属于灵魂的内部问题，具有多元的性质，它与“产生影响”这样的涉及艺术家成功的事实因素没有必然的关联。“影响”一词表明有一种事实可以证实。“影响”一词意味着一种人类关系，它也是一个明显的政治学术语，因而它又涉到了权力这个词。一件作品能够进入历史，其根本的原因在于它的产生导致影响，进而使它获得多种权力因素的支持，即最终合法化。作为表面事实的影响的原因是权力的支持的结果，而合法从根本上讲意味着权力的支持，这

样、就艺术历史而言、权力的概念就显得十分重要了。过去，“权力”一词与“艺术”一词很少被联系起来，那是因为权力被语词隐藏起来。事实上，涉及到艺术生效的权力因素主要包括学术界的基本评估、决定学术界评估权力的政治界的基本评估、法律评估、新闻出版评估、经济评估。这些不同方面的评估决定着一位艺术家的作品是否生效。一件作品只有在相关的权力因素的支持下才可能对社会产生影响，当这种影响得到了社会的实证性认同之后，它便获得合法的地位。“生效”就成为一种事实。所以，中国艺术家开始意识到：不存在一种绝对真实的艺术，只存在有合法化的艺术品。

张颂仁在“后八九中国新艺术”的序言中以“新艺术与前卫艺术”为小标题这样写道：

评价这些新艺术的作者牵涉到考虑他们目前在中国艺坛的位置，以及分析他们与画院和官方文化体制的关系。石守谦教授从传统的画院与主流以外的“前卫”画家的互相消长关系中，整理出一个评定“前卫”的性质的方案。苏立文（Michael Sullivan）教授的文章也从画史的先例审查传统文化中野逸文士所扮演的角色。从另一个全然迥异的角度，白杰明（Geremie Barme）以市场对新艺术的批判精神和创作力的腐蚀而提出尖刻的评论。综合以上的观点来看，暂且不论商业价值对创作力的正或负面影响，可归结为“前卫”与“正统”的抗衡与“前卫”如何归位入主流的问题。从边缘进入主流，得借助各种庇佑的力量；从传统官家的恩赐到豪门对门客的资助及今日的赞助，都是提拔和支援的力量。以近代来说，“正统”的地位是由政府和画院及其延伸的体制所把持的，而如何通过多样的恩庇门径来确立边缘艺术的地位是“前卫”所争持的关键。从这一角度考虑，近代的市场力量是对“前卫”一个重要的资助力。在商业市场的影响下“前卫”的性质也因逐渐替代“正统”而有所变易。当然市场只是多元力量中一个元素：争取评论与舆论的支持，和确立国际的艺坛地位等都是扩张影响力的手法。在今天的传媒社会里，舆论与庸俗的宣传体制都是无法避免的途径。

在国际艺坛上建立地位是从边缘进入主流的要道。为了向外界介绍新艺术，并为艺术家营造当地的市场，居游于中国大都市的不少外籍热心人参与了推介新艺术的活动，这一现象被称为“洋沙龙”。弗兰的报道文章具实地描述了几个边缘性的展览和外籍文化人参与新艺术活动的情况。

走向国际是一个八十年代的热门词句，可是身处于国外的艺术家面对的却又是整套不同的游戏规则。费大为现旅居法国，他以身处海外的艺评人的立场评述海外艺术家的处境和路向。从更广的视野思考中国当代艺术于国际的地位，周思(Nicholas Jose)的评论提供了一个外国评论家的诠释。在国内，新艺术家的形象总是反叛者，韩杰(Jeffrey Hantover)从政治批判的角度评述后八九新艺术的文化角色。

一个值得探讨的题目是：前卫艺术家到底为谁在创作？他们心目中的理想观众是什么人？中国有没有一个像纽约苏豪区的艺术圈，可以于圈内的评价拟定一个艺术家的地位？有意思的是前卫艺





香港后八九展览会的盛况
1993年1月30日

香港1993年度艺术节主席宣布“后八九中国新艺术展”开幕

术必须作为参考的标准是官方的文化机构，以及主流的展览和广播媒介。可是作为边缘的文化，最引人入胜的当然是其“地下”式的神秘感和“未被发掘的天才”的神话。在这种社会和文化的架构下，最能举足轻重的力量当然是评论家的舆论，而评论人的注目更可使新艺术家一蹴而就踏上官方的文化杂志和报刊。廖雯的文章简述了国内艺术家与评论家的密切关系，也介绍了艺术家的生活状况与其创作的关系。在中国，资讯泛滥尚未成为文化生活的干扰，因此杂志和报章具有极高的权威。跟市场的诱惑相比，大概知名的艺评人还是更有影响力。



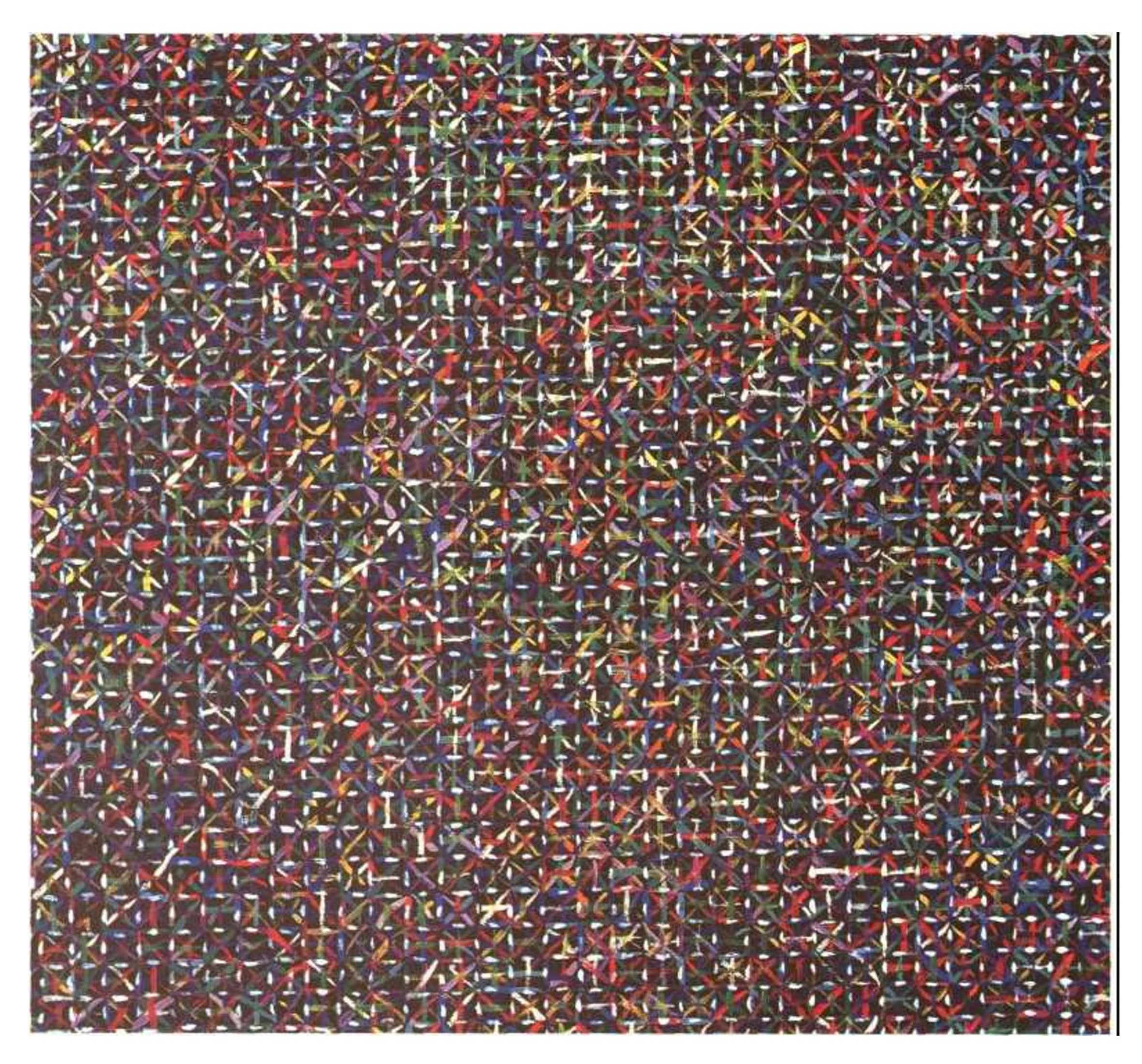
周春芽
黑色的线条红色的人体
1992
160×200cm
油画

张颂仁排列出了“八九中国新艺术”丰富而有意味的艺术批评的论题，并且与“广州双年展”相似，这是一个批评集团的论战。不过，尽管每个论者的研究课题不同，但是，中国的历史和现实几乎在每一位论者的文章里都成为问题的契机或者中心。

张颂仁提示出“后八九中国新艺术”的政治历史背景的同时也表明了一个值得持续注意的差异，即艺术合法化环境的相对性，以及使艺术合法化的方式可以通过策略来促进的现实。1989年之后，“广州双年展”以市场为中心话语的方式使“新艺术”策略性出场并取得合法化的位置。可是，在香港、台湾以及欧美各个西方国家地区，“新艺术”可以纯粹地出场并参与国际冷战或后冷战时期的国际对话。这样，“新艺术”以显而易见的政治或意识形态话语带动出场，对国际社会产生影响。可以看到，画商张颂仁因自己所处的位置和庇护背景采取了将中国“新艺术”直接送往具有成熟画廊体制的国际空间，以争取国际政治权力庇护、经济力量支持、意识形态共鸣以及艺术系统的“格式化”。

在张颂仁前面的陈述中涉及到了与九十年代艺术历史相关的并且它们本身之间也是相关联的问题："新艺术"在中国当代艺术史的地位、"新艺术"的前卫性质、"新艺术"家意味着什么、"新艺术"的权力背景、市场体制的作用与范围、什么是九十年代的批评、政治在"新艺术"中的含义、"新艺术"的非法存在与合法化的可能性。

历史的例子是饶有兴味的。1993年在香港"大出风头"的"政治波普"代表艺术家王广义于1989年之前虽然在前卫艺术圈里获得了名声，但是，这位艺术家的作品并未获得合法化的身份。王广义的名字最初出现于批评家彭德的《美术思潮》（1987年）里，由于当时的文化气氛具有浓厚的哲学观念的转变色彩，所以，艺术家的题为"艺术——作为人类的一种行为"的文章，在部分批评家的渲染下造成了一种生效的假象。1987年第39期《中国美术报》头版发表了王广义的作品和相关的文章，1988年第3期《美术》杂志发表了艺术家的那篇引人反感的文章和批评家洪再新的一封书信体的长文，这些有限的传媒工作，在八十年代的前卫美术界看来，颇为充分。不过，1989年2月的"中国现代艺术展"本身的结局、艺术家作品所遭受的命运以及艺术家随后的境遇，足以说明这位艺术家作品的影响的有限性。事实上，对艺术家给予支持的力量只有少数中国批评家、少数中国艺术家以及少数国外新闻传媒机构。很显然，艺术家并没有得到有关机构的支持。尽管当时有杂志发表文章谈到了王广义的作品与思想，一些批评家也写出有分量的分析文章，在艺术界产生了影响，但是，人们清楚，当时学术界的部分学者本身的位置出现危机，也就是说他们自身的合法化都是一个严重的问题。事实也是这样，1989年之后，因为局面的变化，支持王广义的批评家高名潞、栗宪庭的工作都被悬置起来（高最后离开中国到了美国），支持的言行几乎难以"出场"；艺术家和批评家从公开转入"地下"。的确，中国整个现代艺术的命运在一定程度上讲与这个国家的政治生活的变化密切关联。八十年代初中国



丁乙
十示91—（7）局部
1991
140×170cm
丙烯

之所以产生现代艺术，是因为政治领域里改革力量影响的结果。由于不同时期影响力的差异，现代艺术的发展也会显示出不同的状况。1990年之后，以经济生活方式体现出的一种新的政治生活越来越清楚，生活结构的行为模式由政治中心主义向市场多元主义的转变，使旧有的意识形态的控制权大大减弱，金钱起着关键性的作用。这时的政治权力的集中体现就成了金钱的权力。所以，当有人用金钱买下艺术家的作品的时候，作品的合法性因素开始逐渐增加。政治代言人缄默不语；经纪人以货币的形式认定艺术家作品的价值；批评家以充分的学术话语阐释艺术家的作品；律师以合同的方式确定艺术家与经纪人之间所发生的交换关系及其合法性；大众传媒以合法化的陈述宣称相关经济与文化事件。这样，各个不同的权力因素增强了艺术家作品的影响力，直至产生更有效的学术、经济和政治的评估。正是在"广州双年展"上，新艺术家获得了权力机构的意识形态方面的认同。也正是由于国内变动的政治和经济因素，使得九十年代的"新艺术"更多地是寻求西方画廊体制、展览体制或艺术系统的支持。作为一个对西方艺术系统具有丰富知识的画商，张颂仁借用了整个西方艺术体制和国内市场的合法化现实将中国当代艺术推向国际社会，正是利用国际社会对中国的政治和社会现实的关注，汉雅轩准确地把握住了西方市场的"卖点"。显而易见，张颂仁对中国当代艺术家所起到的作用，就正如卡斯特里对美国当代艺术家起到的作用一样。他通过西方的画廊体制创造了九十年代中国的一段艺术历史，同时又给世界当代艺术史增添了不可忽视的内容。



后八九展览宣传品

八十年代，中国艺术家满足"过程的愉快"，这是一个形而上的口头禅，但九十年代的情况发生了巨大的变化。市场经济带来的画廊体制的影响使中国艺术家和批评家逐渐习惯了在自法国大革命以来逐渐完善的艺术系统中生存和发展。"广州双年展"和"后八九中国新艺术"引发了艺术家无一例外地对名誉地位的调整与分配十分关注。物质主义导致艺术家对自己或其他艺术家是否成功，开始通过这样的"调整与分配"进行判断。他们认为自己的榜样是沃霍尔，他们对争取在"15分钟"之内获得成功的态度表示赞赏。

中国当代艺术家对西方当代艺术史的熟悉让西方人惊讶，他们很了解法国古典主义时期，政治家的意志起着重要的作用，达维特（J.L.David）的创作动机与当时的革命有关。当然，他们更熟悉希特勒时期的伪古典主义同样是一个政治人物的个人意志及其相关权力影响的产物。文化大革命时期的艺术创作有着明确的规定，这些规定出自国家权力的掌握者及相关人物的政治目的。'85美术时期，批评家一度充当了操作主体的角色。艺术的倾向、评价和历史定位受这些批评家的个人判断或评估的影响。九十年代后期，独立策划人操作展览的现象多半与艺术的商业趋势所带来的画廊体制的影响和对艺术系统的规范化操作的要求有关。过去，艺术家包揽了经纪人、批评家乃至新闻记者和编辑、律师的工作，就像十七世纪的维米尔（Vermeer）一边画画一边设法卖画一样。可是，市场的全球化趋势导致中国艺术家发现：无论是在西方还是在今天的亚洲，由画

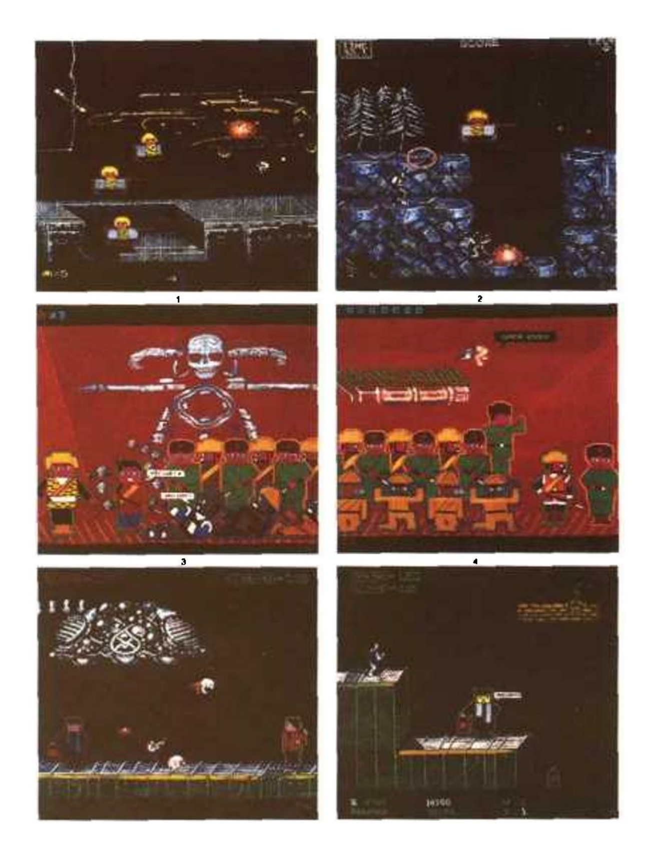
商定价所造成的艺术倾向、艺术家评价的现象十分普遍。自从第二次世界大战之后，西方的艺术发展更加建立在画廊体制的艺术系统的基础上，综合操作更加具有分工的性质，事实上，当代艺术的发展的基本前提是将操作权合理地分配给参与操作的不同角色。

在有限的条件下，九十年代艺术操作的主要角色仍然是批评家，可是，将"操作"看成"阴谋"和不道德是九十年代初期的普遍看法。一位艺术家作品的潜在价值和被提出是否有价值的资格，取决于从事讨论和批评的人，这个人就是批评家。将一个艺术家的作品的创造性因素提示出来并加以展开，正是批评家的权力。八十年代中国现代艺术的产生与发展如果离开像栗宪庭、高名潞这样一些批评家的工作，是难以想象的。

批评家影响力的有限性在与国家意识形态和社会政治现实形成比较时最容易看清。1979年到1981年出现的伤痕艺术、1985年到1987年的现代艺术以及1988年到1989年初的现代艺术的活跃，与当时国家意识形态的变化与政治权力体系的转换有着紧密的关系。在一个法制不健全的国家里，当权人物的每一句话都可能对艺术产生直接的影响，不是扼杀就是扶持。政治家在艺术操作中的权力主要体现在他有意识或是无意识地为某一种艺术现象提供一个意识形态的政治基础。一种艺术现象必然潜存着相应的权力体系的要求和意识形态的倾向。在文化大革命时期，艺术的风格便是单一的，因为单一的风格与专制体制的意识形态的准则是相吻合的。

"后八九中国新艺术"展于1993年1月至2月期间在香港艺术中心和香港大会堂举行[12]。展出了由五十多位艺术家的二百多件绘画、雕塑及装置作品。展览的作品被分类为"政治波普风"、"无聊感与泼皮风"、"创伤的浪漫精神"、"情意结：施虐与受虐"、"新道场"、"内观与抽象"六个部分[13]。王广义、余友涵、李山、邱志杰、方力钧、刘炜、张晓刚、周春芽、毛旭辉、张培力、曾凡志、谷文达、徐冰、尚扬、丁乙、隋建国等数十位艺术家参加了展览。3月，张颂仁将更为鲜明的波普倾向作了强调，将展览中的部分作品构成"中国大陆政治波普"主题巡回到台湾台北汉雅轩和澳洲悉尼美术馆展出。

"后八九中国新艺术"的展出引发了西方社会的普遍关注[14]，他们从"新艺术"中看到了新颖的形象和透过这些新形象所显露出的中国现实精神状况。有趣的是，尽管艺术家们创造的艺术和制作的作品构成了新时期的艺术现象，但是，媒体仍然也普遍关心这些艺术家以及他们的作品与金钱的关系和在市场中的状况，各个媒体总是将这个展览同亚洲经济形式和中国大陆改革开放的政治气氛联系起来。[15] 也正是在张颂仁的支持下，"后八九中国新艺术"中的重要艺术家王广义、余友涵、李山、丁乙和王子卫等参加了同年由奥利瓦主持的"威尼斯双年展"。1994年，张颂仁又将王广义、李山、余友涵、张晓刚、方力钧、刘炜的作品带到巴西，参加"巴西圣保罗双年展"。中国当代艺术通过这样的展览进入了西方国家的博物馆、美术馆和画廊，中国艺术更加接近于国际艺术对话和学术研究的关系在九十年代就这样带着"后殖民"的特征开始逐渐建立起



冯梦波
1－4：游戏终结：智取威虎山(四幅)
1992
88×100cm
油画
5－6：游戏终结：红灯记（两幅）
1992
88×100cm
油画

来。

九十年代，企业和经纪人对艺术的主要作用是投资。很明显，中国大陆投资艺术最大的问题就是经济主义，“广州双年展”的投资者所持有的宗旨就是经济主义，这样，艺术界的学术意见无疑受到抑制。“后八九中国新艺术”在香港产生的影响具有亚洲投资艺术浪潮这样的更大的背景，与中国大陆所不同的是，亚洲更加资本主义化的国家与地区由于有更加长时间的市场历史和成熟的市场机制，使得西方的政治、意识形态以及文化艺术传统对这些国家和地区产生更有效的影响。九十年代艺术的根本保障是由金钱以及由金钱导致的意识形态，市场的开放导致中国当代艺术与国际社会发生密切联系成为可能，因此，事实上，“新艺术”在中国大陆缺乏展出和销售的机会并没有影响其在国际艺术系统中的循环。

“双年展”的评审委员会共有14位批评家，被认为是中国当代艺术中出现的第一次批评家集团。但是，这个批评集团在九十年代的权威性和影响力受到怀疑，来自西方艺术系统的策划人、画商、美术馆负责人、批评家的影响力超过了中国同样身份的人，这是这个时代的权力比重不同产生的必然结果。当然，九十年代的中国艺术界并不存在什么固定的操作集团，参与艺术操作的各个角色因目标、趣味、规则等方面的一致会自然形成一种结构关系。但是，不同的权力结构关系认定的权威是不同的，并且操作的程序也有差异。张颂仁聘请的批评家和艺术史家决不会来自中国美术家协会理论委员会，“新艺术”的历史研究者只可能是对“新艺术”感兴趣的那些人。由于不同的操作集团影响力的范围不一样，操作前卫艺术的集团，它对艺术界的影响力也只会局限于前卫艺术家、批评家、以及收藏前卫作品的收藏家这个范围。在国家意识形态整体上没有发生改变的情况下，中国“新艺术”的合法化只能在西方获得，即便那是一种被怀疑的合法化。



李山
胭脂
1991
90×120cm
油画

九十年代，中国艺术家习惯了如果举办一次展览，就必须制定一个工作程序，根据一个目标要求进行有计划的操作实施，是当代文化建设的重要特点。画商面临着太多的艺术家，他们必须在艺术家中间进行选择，发现艺术家的文化潜力。一旦目标确定，相应的操作计划就会制定出来。学术阐述，比如文章、讨论会；展览安排；社会宣传，如电视、广播、报纸；寻求客户，价格定位，如拍卖。对于展览策划人来说，当选定的艺术现象受到了来自体制方面的压力，它对语言竞赛形成了根本性的限制，那么，他就会去了解压力的性质、它的表现形式、它的资源，以及压力的实施者的权力支撑。来自体制上的压力通常有两种形式：一是通过权力直接干涉、阻止；二是通过意识形态的宣传加以观念上的批判，以导致更大的社会压力。这样，压力的资源就显得重要起来。倘若压力的资

源并不充分，消解压力的可能就在这种“不充分”中产生出来。中国批评家和策划人正是在这样的条件下进行着他们的展览，尽管许多展览具有“地下”性质。因此，合法化的稳定环境在张颂仁看来只能是彻底的西方自由市场。

通过西方艺术系统操作，中国当代艺术虽然避开了现实有可能带来的“风险”，却又面临新的问题。当张颂仁和一些中国当代艺术家走在悉尼、威尼斯、圣保罗或其它西方国家城市的街道或穿梭于西方展览场所的时候，批评也尾随在他们的后面。

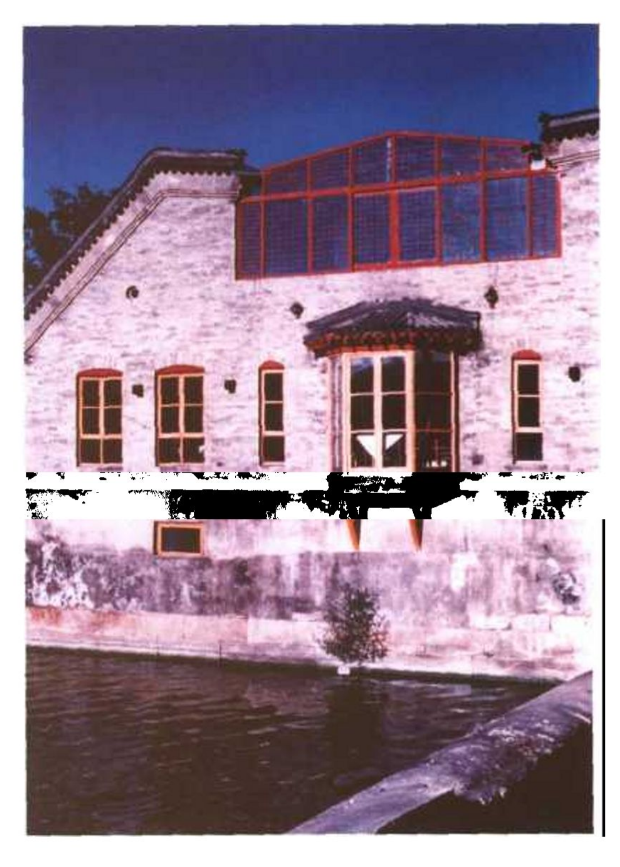
批评的焦点涉及到中国当代艺术的文化身份和国际身份的问题。作为“后八九中国新艺术”策划总监之一，栗宪庭提出“政治波普”和“玩世现实主义”的最初意图是“使中国现代艺术走上既有本土文化特征又有当代性的途径”，可是，另外的看法否定了这个在学理上难以廓清的目标：

1993年，中国部分现代艺术家经过长达10年的努力，终于实现了奋斗中的理想大陆现代艺术家和作品首次参加1993年威尼斯艺术双年展。像这种在西方公认为现代艺术权威性的展览，参展的中国艺术家的作品多属于当时在中国现代艺术中走俏的政治波普和玩世现实主义，在创作取向方面艺术家习惯依据国际性标准可说为西方艺术的一般观念进行创作。此届展览中的中国现代艺术作品，并没招来参展者们预期的反响和观众的青睐，中国艺术家的自尊及作品受到了严峻的考验以这种引进西方样式为模本的中国现代艺术作品由此缺乏与世界平等对话的身份，在西方中心主义的阴影覆盖下，中国现代艺术的主流精英亦只能退居边缘成为配角。……[36]

对于“政治波普”和“玩世现实主义”的意识形态方面的利用的可能性和实际状态是不可回避的，但问题是，后现代主义的关于误读的合法化使得中国当代艺术即便是不被利用也有可能成为不同文化背景中的新资料被重新组合，而积极的可能性是，在被利用的过程中，“新艺术”所反映的特殊的精神指向仍然发生着影响世界观点的作用。获得平等姿态的对话的确是困难的，但是，对于一些艺术家和批评家看来，即使是这种不平等的对话难道不是一种坚持立场减缓全面国家意识形态压力的方式？像栗宪庭这样的批评家相信，这种努力是非常必要的。栗宪庭在为自己推出“政治波普”和“玩世现实主义”这两种潮流作辩护时承认了当代艺术存在着“中心与外围”的区别，可是这个区别与他所说的“再创造”无关[37]。倒是他对对话的强调是必要的：“当代艺术是一种在现代艺术基础上的国际共时性的艺术，只有当代艺术能消解中心与外围的问题，正是这两点，中国当代艺术才能与西方或者说国际中心艺术世界进行对话。……当代性正是国际性与民族性的区别达到同一的起点，没有什么谁迎合谁的问题。其实，只有通过对话才能找到自己的位置，更加个性化。”[38]

批评家兼编辑的黄专在为《画廊》开辟的“中国当代艺术如何获取国际身份”为题的讨论撰写的前言中这样写到：

近几年来，在艺术界中西方对东方的关注，是国际当代政治版图上“后殖民主义”、“非欧洲中心化”思潮的一种反映，它有没



北京四合画廊外景

有冷战后西方中产阶级和文化界对东方的那种“含情脉脉”的文化猎奇的味道呢？我们是应该去迎合这种趣味抑或利用这一机会，重新确定中国当代艺术的国际方位呢？以何种姿态进入国际或者说如何深入了解国际规则、摆正中国当代艺术的国际位置、认识其准确的国际价值是从文化意义上真正使“中国话题”转化成“国际话题”的前提条件，否则，国际机会就可能变成一种国际陷阱。[39]

“政治波普”与“玩世现实主义”导致的西方的关注构成了中国大陆批评家对“后殖民主义”和欧洲中心主义问题的关注。这样，西方的兴趣导致了西方的市场需求。艺术对于现实的霸权之争不会起到具体的作用，但却能够构成一种霸权推进的话语系统，在文化艺术市场中构成精神消费。于是，“后八九中国新艺术”尤其是“政治波普”与“玩世现实主义”作品便为西方艺术市场提供了新的产品。黄专在整理九十年代这个问题的讨论时提醒到：“这个问题已超越了艺术理论批评的范围而成为一个实践性很强的文化战略性问题……”[40]



后八九中国新艺术香港展厅

我们已经在本书的序言中提到了在法国的中国批评家侯瀚如对奥利瓦的艺术战略的公正性的深深怀疑，国内的批评家王林在“奥利瓦不是中国艺术的救星”一文中说：

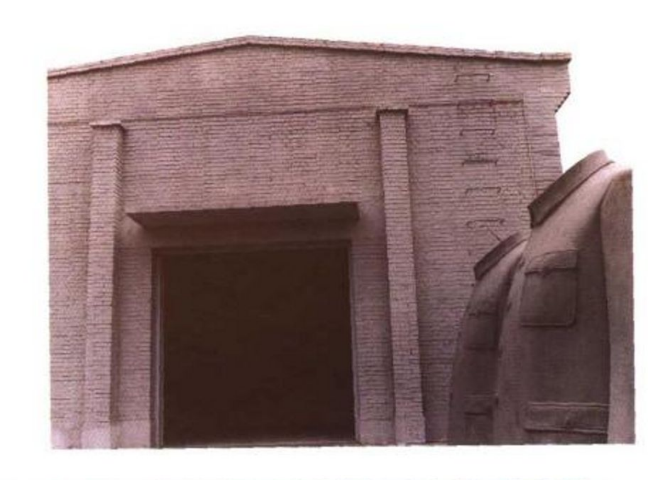
在西方人眼里，中国是东西对抗的最后堡垒(尽管不太势均力敌)，是冷战时代的活化石(尽管正在发生变化)。所以，中国艺术家(理所应该地)是毛泽东时代的产物，是意识形态负担的承受者和抵抗力量。反过来，中国的政治波普用故作正经的文革图像去诋毁一本正经的政治神话，玩世现实主义则以嬉皮笑脸的生活场景来嘲弄空洞无物的理想主义。于是中国前卫艺术注定是毛时代情结的当代解决，是前苏联及东欧前卫艺术的地区性转移。”[41]

这个世界被利用的一切都被称之为资源，当代文化的一个显著特征是各个游离和不游离的要素的不断重组，如果说“毛时代情结的当代解决”是一个不可回避的现实，那是因为这个国家原有的意识形态的影响力依然存在，它构成了中国现实生活的一部分，像李山、余友涵、王广义这样的艺术家，他们的一生的大部分受到“毛时代”意识形态的影响，这就足以构成他们内心的无意识动机的产生和形象化。

从1993年开始就在北京从事中国当代艺术策划活动的荷籍人戴汉志（Hans van Dijk）的观点表现了另一种有趣的角度：

文化交流无论对西方还是对非西方的权威来说都是民族宣传的代名词，而那些不可避免的处于一种非稳定的发展和现代化进程的国家就更不愿意用国家的钱去支持现代艺术家的边缘作品。但他们不反对的是向第三世界提出的友好的表示，即认为，西方拥有进行文化沙漠化的历史专利权，而且常常要重演故伎。那些怀着赎罪的心情来到第三世界国家的艺术史学家，就会被无情地利用，并参与一些事情，而他们一回到家就想很快忘记这一切。[42]

争论没有任何结论，新的艺术现象也没有因“政治波普”和“玩世现实主义”成为国际艺术市场中的标签或品牌而停止出现。当艺术被论及的时候，她总是变得缺乏趣味和魅力，当艺术的存在遭致怀疑的时候，她又充满生气地出现。无论怎样，就中国当代艺术的性质而言，人们在越来越多的国际艺术史方面的出版物中看到了中国当代艺术家的作品，他们与西方艺术家共同出现在艺术史研究者的书中，这样的学术局面在整个20世纪的西方艺术史界是没有的。就国际现实而言，西方中心主义继续存在着，不过一旦文化的具体符号出现在一个平面或者一个公共空间时，这些符号所产生的作用、影响与意义是不会始终受到中心主义的钳制的。在这个信息时代，每一个接点的智慧性操作都有可能导致中心的危机或颠覆，这是值得庆幸的。





在一个集中的时间里，“市场”（“广州双年展”）与“政治”（“后八九中国新艺术”）话语系统交错并置互为依托，这就是九十年代最初几年的中国艺术界最为真实的情景与让人难以忘却的现实。

“广州双年展”与“后八九中国新艺术”都有一个态度鲜明的序言，前者题为“展开九十年代”，后者是“迈进九十年代”。命题的这种类似大致可以看成是巧合，因为两个展览的策划人之间没有任何商量与讨论；当然，那也许是一种必然，因为这两个展览的主持人都怀有创造九十年代艺术史的雄心。历史地看，前一个展览将中国大陆艺术发展的根本问题——市场时代中的画廊体制或艺术系统——提出来了，对于中国艺术家来讲，那是一个必须通过常识与智慧来实现的新的理想，一个充满痛苦、悲哀、残酷但却能够带来新的无限可能性的理想；后一个展览利用了市场经济体制的改革这样的一个不可逆转的时代背景，通过西方艺术系统和画廊体制将中国大陆当代艺术推向了成熟的艺术生态环境之中，保护了有可能在市场体制十分不成熟的国度里衰竭的“新艺术”，或者说使九十年代的“新艺术”的有效发展成为可能，同时，这个展览使中国当代艺术进入了国际艺术系统，这无疑使之后的中国艺术在全球化的世界艺术格局中成为真正不可忽视的一个部分。因此，“后八九中国新艺术”的重要性是深远的和持久的。[1]

北京艺术文件仓库

1999年3月艺术文件仓库的“创新”展


Coca-Cola

# 第四章　波普艺术

# Chapter 4: Pop Art

## “广州双年展”中的湖北波普艺术



方少华
防潮——锈
1995
183×138cm
油画

虽然早在1985年在中国美术馆举办的劳申伯艺术展对中国现代艺术家产生了影响，综合材料以及生活中的用品成为艺术家利用的要素，但是，在架上绘画领域形成潮流的波普艺术产生于1992年。在这年初，以湖北艺术家为主体，主要艺术家有王广义、魏光庆、李邦耀、杨国辛、任戬、舒群、方少华、陈禄寿、袁晓舫等，他们构成了中国九十年代波普艺术潮流初期的主要力量，促使了波普艺术的最早流行。作为九十年代的第一个全国性的展览，“广州双年展”将波普艺术作了全面的推广，在波普风格的作品中，有两件作品分别获得“广州双年展”文献奖和学术奖，两幅获优秀奖，四幅获得提名奖，致使波普艺术获得了广泛的影响。又因为展览本身的影响力，导致波普艺术在九十年代以各种表现方式出现持续性的演变，形成丰富的艺术景观。有趣的是，湖北波普的产生时间几乎集中在1992年上半年，出于为参加“广州双年展”做准备，那些在自己的简陋的工作室不顾暑热的画家们相互联络、讨论，几乎是在激情中完成了第一批本应采用冷静态度完成的波普风格的艺术作品。

在武汉生活与工作的批评家祝斌和鲁虹在他们1993年写的“湖北波普艺术”一文中记录了九十年代初在这个城市的艺术家的心态与工作状况：

一直到1990年，湖北画家仍在他们熟悉的语言范围和媒材内探索画面效果，不过他们也开始意识到绘画难以在封闭自足的自律性中得到社会的认可。在平时的攀谈中，他们也在考虑艺术在当下文化中如何展开的作画方案，尤其是关于王广义“社会生效”的传闻大大刺伤了湖北画家的“君子风度”和与世无争的超然态度。随之而来的是他们对纯语言绘画的反思、厌倦，更多的是对文化现象的关注和作画方案的讨论。

继北京1989年2月“中国现代艺术展”之后，湖北画家都在冷静思考下一步的艺术目标。这时王广义已从珠海调入武汉，正着手完成《批量生产的圣婴》和《中国温度计》的创作设想。年底，任戬已进入《“抽干”系列》的狂热制作阶段；舒群制作了些信心不足的布面油画——画面上只有几个符号；魏光庆被下派到地县一所中专学校，在那里用纸浆和混合材料创作了一批半浮雕式的《红色框架》系列作品。其他几位画家则在筹策下一步的作画计划。

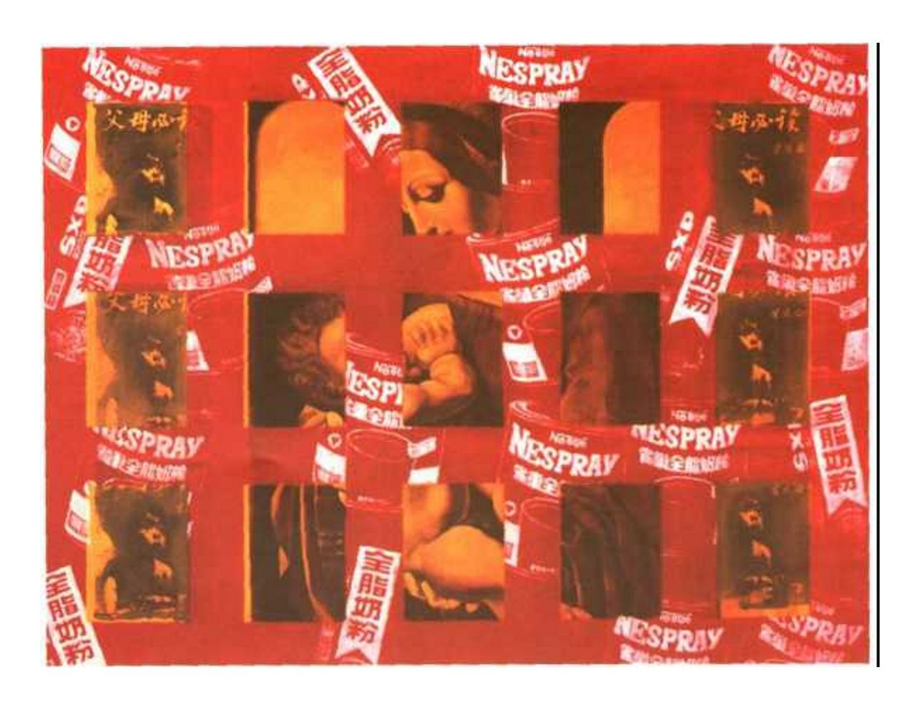
1990年底，王广义停止了手头正在制作的《批量生产的圣婴》和《中国温度计》，开始创作了《大批判》系列。王广义是一个兴趣多变的人，而且当时他可能敏锐地嗅到什么信息才暂时中断了手头活路。

1991年前后三年武汉变得愈加繁忙起来，美国亚太博物馆负责人、港澳台画商及画廊老板，国内批评家兼活动家栗宪庭、吕澎、王林，国内外几家刊物的编辑以及稍后的柯恩（Joan Lebold Cohen）夫人纷纷来汉了解中国腹地的美术创作。尤其是艺术双年展于92年将在广州举办的消息再一次唤起了画家们的创作热情，这对销售渠道不畅的湖北画家来说，无疑是雪中送炭。他们开始大批购置画布和颜料，赶制画框，租用私人画室。以往的清谈变成了实际的苦干。

魏光庆继《红色框架》之后，又制作了一批《黄皮书》和《大邮票——中药》系列作品。他原想在"黄皮书"的基础上创作一系列与海湾战争有关的作品，并围绕国际新闻人物制作一套组画。最后他认为这种选择太具新闻效果而未付诸实施。

李邦耀准备放弃布面油画，去尝试一下装置艺术，终因造价超过了他的经济支付能力只留下二三件半成品。

杨国辛画完《痕迹》系列以示与往日纯绘画告别，开始试作照




片、绘画与丝网印刷混合的画面效果。

袁晓舫把他比较熟悉的国画图式与现代生活符号结合起来，转移到油画布上。

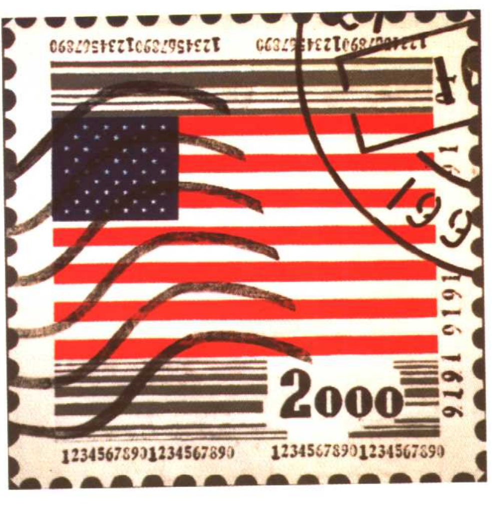
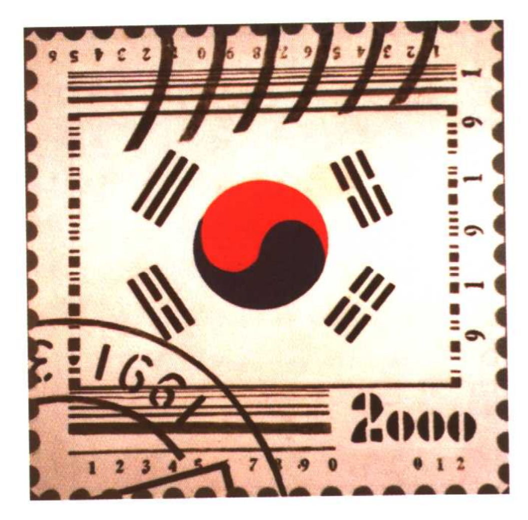
陈禄寿也终止了继续改造民间图式的种种努力，采用印刷品覆盖的拼贴效果去获得当代画家的身份。

……

虽然他们探索的方式各不相同，但是他们都在力求改变自己，尽快从"高雅病态"中解脱出来，尝试一下通俗易懂的大众美术。这是湖北画家走向波普化的前兆。

1992年春，凉意已尽，武汉正值创作的好时节。魏光庆的作画方案已定，他决定拿出"红墙系列"参加双年展；杨国辛在反复探索他还不甚熟悉的丝网制作技术，并时时受到失败的侵扰；袁晓舫的《大花瓶》准备上稿；陈禄寿还在考虑新的作画方案；李邦耀也在考虑布面油画效果；方少华病倒在床……这是一次痛苦的决策。在这之后的四个月内，魏光庆完成了《红墙系列》，杨国辛终于掌握了丝网技术，完成了《参考消息》和《莉达夫人给孩子准备了奶粉？》，李邦耀画完了《产品托拉斯》，袁晓舫完成了《CCTV·北京风范》和《大花瓶》，方少华一变以往的画法，创作了《八面来风》、《混合运算》等几件作品，陈禄寿画完了《被覆的脊梁》，王广义重新制作了两幅《大批判》送展，任戬则将《大邮票》系列作品中的三十二幅送去参展。另外，在这批波普作品中，还有马元

杨国辛
莉达夫人给孩子准备了奶粉
1992
150×174cm
油画

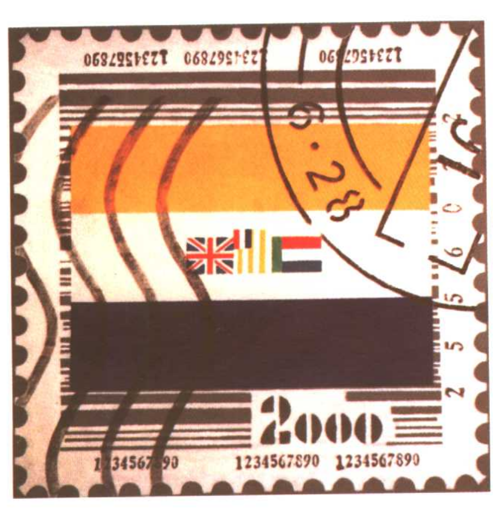
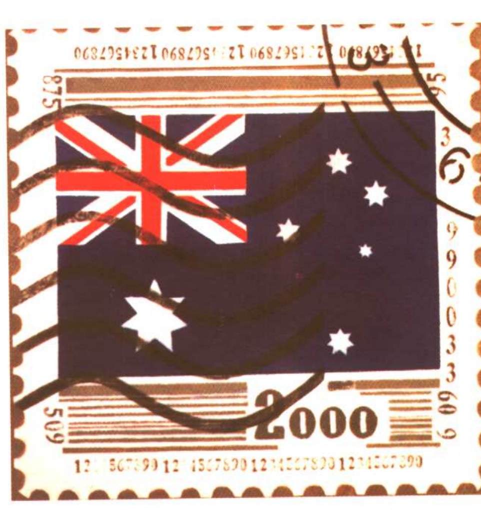

2000

2000

2000

2000

2000


2000

2000


2000

2000

2000

明的《sun》、黄汉诚的《木春》、王朝斌的《集成电路》、周细平的《帐目系列之一》。曹丹因来不及放大制作未参加这届双年展。

湖北波普不是艺术群体，它没有宣言，也没有结社和有目的地聚会，它只是一种文化现象。在艺术的诸多选择中，他们为什么偏偏选择波普？这也许是令人感兴趣的题目。我们认为，精良、高度完备的语言形式在美术史的长河中行走得太久，以至成为十分完备的语言体系。湖北画家常常抱怨说，纯语言体系使得艺术很难找到继续发现的东西，它的封闭性只允许我们装填技术，而不是才智与价值，我们希望用大众熟知的视觉效果，用极易上手的手段使艺术成为生活中的一部分，成为一种趣味，一种存在即事实。

艺术家意识到，在当代艺术中具有决定意义的不是语言的完善，而是它是否为当下文化和社会接纳，因此，选择大众熟知的图式切入便可看成是艺术家寻求与社会建立平衡的一种努力。[1]

两位批评家最后认为："湖北波普的出现并不是他们一时的兴致所在，或是简单地出出风头而已。在某种意义上，它是当下文化、国际图像信息和艺术市场机制作用下的产物，是艺术家面对社会压力所作出的一种选择，一种尝试。"

从祝斌和鲁虹的历史记录中，可以发现艺术家的内心在九十年代初的变化：艺术家对"艺术本体"或纯化"艺术语言"的神话产生了深深的怀疑。如果从艺术冲动寻求根源，抽象冲动开始被反艺术冲动所代替。同时，对艺术史的修正主义看法自然来自王广义风头主义的影响，追求艺术真理的态度被贡布里希著作的词汇和身边艺术家的成功的"传闻"给破坏了，对"独创"或"原创"长时间的没有成效的追求与大胆的现成符号的运用所获得的生效形成鲜明对比。自然，更为深层的原因是自从1990年以来，在八十年代形成的新启蒙运动的理想主义结束，可是这种理想主义之中隐含的资本主义市场化趋势却又在政府的支持和推动下的全面开始，并且与全球化的资本主义世界尽可能混为一体，形成的复杂的社会现实导致的复杂的心理现实是知识文化界事先没有预料到的，这个时候，关于德里达的解构主义哲学在湖北前卫艺术圈成为普遍的话题。

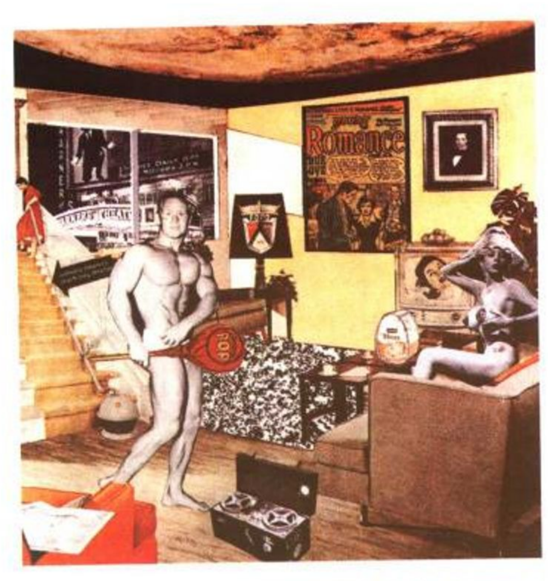
舒群在回忆这个时期时写道：

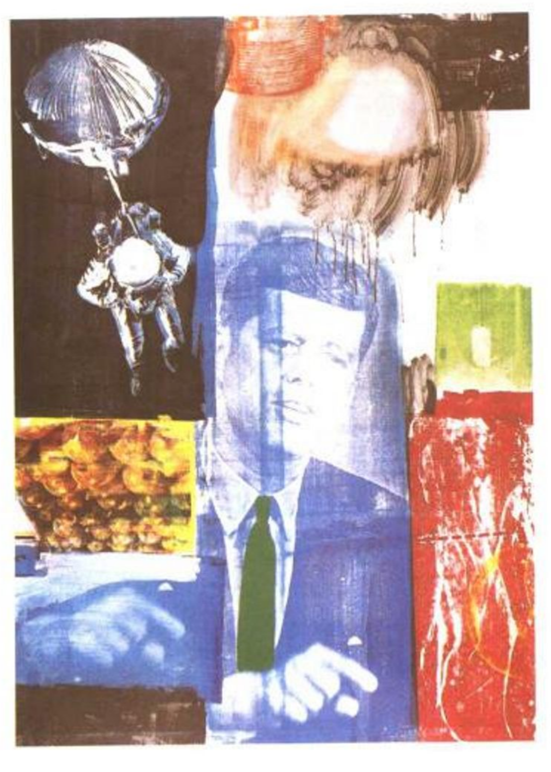
1988年我和高名潞、周彦等人渐有分歧，恰好当时在一次研讨会上结识赵冰，于是我遂生与赵冰同往武汉大学的念头。后我又将任戬、王广义办往武汉。这期间我们经常在一起讨论艺术与哲学问题，这些讨论开展得越多，怀疑主义的意识在我的头脑中便滋生得越深，仿佛说话是消耗体能一样，话说得越多，我们内心的感受就越空洞，说实在的，这种心境非常不好，它让我们感到生活的空虚和孤单，平心而论，实际在情感上我很不愿意接受"解构主义"或"存在主义"的观点，但在理智上，我又不能不承认解构主义所指出的"真理性"，就是在这种矛盾重重的心理状态中，我创作了《绝对原则消解》系列，接着更是在一种十分荒凉的心境中完成了《绝对原则消解之后的四项基本运算规则＋－×÷＝0》系列；其后创作的《减法时代：文化POP·崔健》、《世界美术全集》等系列作品基本上都是在一种无可奈何的悲凉而麻木的心态中完成的。当



左页：
任戬
邮票系列
1991
50×50cm
油画

右页：
任戬
东经115°北纬40°
扫描系列之六
1990
油画



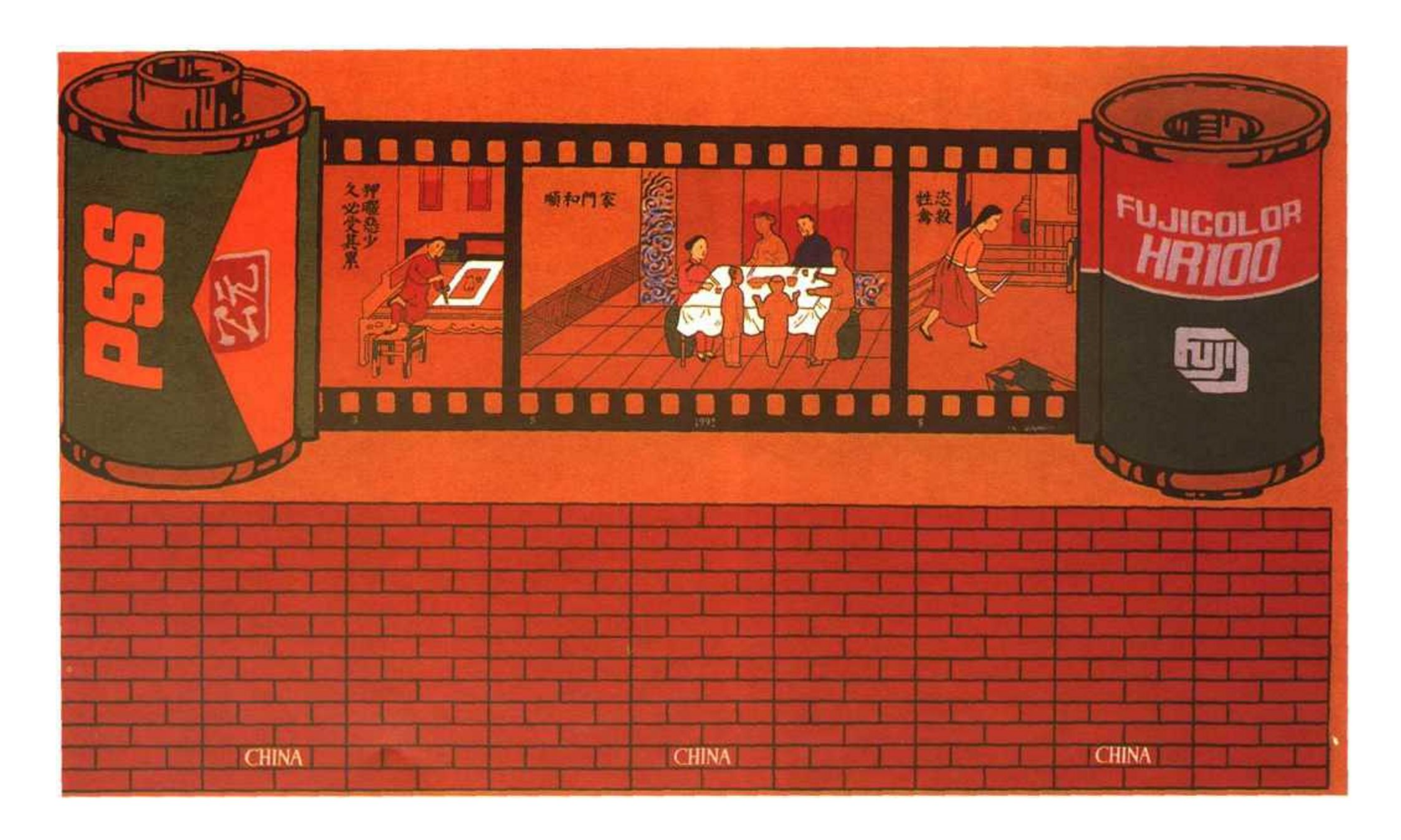


时，我就深深地感觉到艺术这条路是完了，但似乎命中注定我该去承担使艺术走向完结的使命，因此我不得不在一种明知其无意义，但又不得不继续这种无意义行为的状态中勉强工作。以这种心态为背景的架上画不仅仅技巧看上去平淡无奇，最重要的是它不再有美学意义上的"收藏"感，它的形式是空洞而苍白的，它的语感是枯燥无味的。[2]

舒群的波普风格的作品没有获得普遍的认同，但是这位八十年代具有影响力的艺术家所陈述的心态表达了九十年代初期的反艺术现象的内在根源。

对湖北艺术家具有直接影响的是王广义在九十年代初期的神话给予的刺激。王广义在1989年底和1990年初完成了一批"被工业油漆覆盖的世界名画"，这批作品是艺术家在临摹的伦勃朗（Rembrandt）、德拉克罗瓦（Eugene Delacroix）这样的西方大师的作品上面涂上了向下流淌的黑色油漆，并写上白色的符号。这种态度继续了1989年他在"中国现代艺术展"中展出的《毛泽东》的思想，对既定的美学给予否定。在一些印刷品上做了实验之后，王广义放弃了这样的简单覆盖的思路，开始了"大批判"的制作。1991年初，《艺术·市场》第1期刊载了王广义的谈话；3月22日，《北京青年报》第6版整版刊出王广义的作品和相关文章。事实上，1990年也是王广义的"后古典"系列作品被中国企业家收藏和在前卫艺术圈广泛传闻的一年，在媒体绝少介绍前卫艺术的年月，王广义的"生效"神话给予了不少前卫艺术家极大的鼓舞。他们在思考，尽管自1989年以来，"前卫艺术"几乎处于非法地位，展览和大规模的学术活动已没有机会，在缺乏权力的支持下，现代艺术的逻辑演变究竟是否可能？新的希望是否可以来自别处？比如来自合法化的市场权力？历史的本质主义开始受到深深的怀疑，艺术家们开始对借助权力进入当代舞台有了敏感性，心理主义的'85情结开始受到摈弃，他们越来越相信"操作"的必要性。所以，当王广义的"大批判"获得新闻效应之后，当任戬的《集·邮》开始成为湖北艺术家窥探的目标，艺术家们谈论着"邮票"中的邮戳的"专利权"时，几乎每天都可以与王广义、任戬见面的湖北艺术家开始放弃他们各自原来的探索，着手波普风格的作品制作。因此，尽管作为湖北重要城市的武汉，因《美术思潮》在'85美术新潮时期成为现代艺术的中心城市之一，不过，这个城市能够产生具有广泛影响力的艺术潮流，与八十年代的重要艺术家任戬、舒群和王广义的到来有着极大的关系。[3]

更大的政治环境没有用人们习惯的陈旧的理想主义概念来维持，当然更没有允许八十年代激进主义的思想来刺激社会的思想惯性，人们看到的是商业化和消费主义在政府和国家权力的支持下的发展与流行。也就是说，波普艺术的产生与商品和消费社会的大众化现实有关，就此而言，中国波普艺术的产生显得多少有些滑稽。可是，1989年至1992年之间的沉闷的社会空气迫使那些仍然有固定职业（湖北前卫艺术家大多为教师）的前卫艺术家的内心压抑自动地要寻求突破口，其动机不可能简单导源于政治，也没有可能是思想界的思潮激励，这种现实本身就暗示了八十年代的移情美学、抽




象美学的终止。这样，现实将艺术家的艺术冲动从抽象冲动开始转向反艺术冲动，这种演变不过是一种寻求可能性的表现，因而是自然的。作为一个契机，1992年初，邓小平到深圳和珠海这两个沿海城市进行考察，发表了刺激中国人向着市场方向努力的具有权威影响力的谈话，这种来自政治权力的声音无疑使市场权力得到空前的加强，那么由市场权力支持的“广州双年展”就像八十年代思想解放运动那样唤起了新的希望，他们的经验和本能告诉自己：使命感和终极关怀的精神状态对于这个社会不再具有影响力。这个时候，哲学上的解构主义让中国艺术家特有的“使命感”与“终极关怀”与德里达所攻击的“罗格斯中心主义”这个概念混为一体，遭到知识与文化艺术界的“消解”。尽管大多数知识分子和思想文化界的人在感情上不愿接受丧失本质主义的现实，但是没有任何“使命感”或“精英意识”导致的行为被认为是有效的，重要的是，这种无效性被认为得到了1989年至1992年之间的现实的证实。因此，新的动因一定来自别处，来自社会的可能性，来自一本画册或者身边一位朋友的犹豫不定的试验。这样，市场经济的启动、波普艺术历史通过画册和其它媒体的传播以及王广义的“大批判”试验就成为产生湖北波普艺术的必然性和偶然性的要素。正如祝斌和鲁虹记载的那样，湖北波普艺术几乎产生在1992年2月之后。这是一个拜金主义和商品化以及消费主义开始迅速蔓延的时期，批评家、江苏画刊编辑顾丞峰在分析中国波普艺术产生的背景时陈述说：“各种传媒手段以空前的速度增长着，电视、游戏机、复印机、传真、广告、卡拉OK、选美等制造出的视觉图像早已超出娱乐和消费的范围，它日益深深

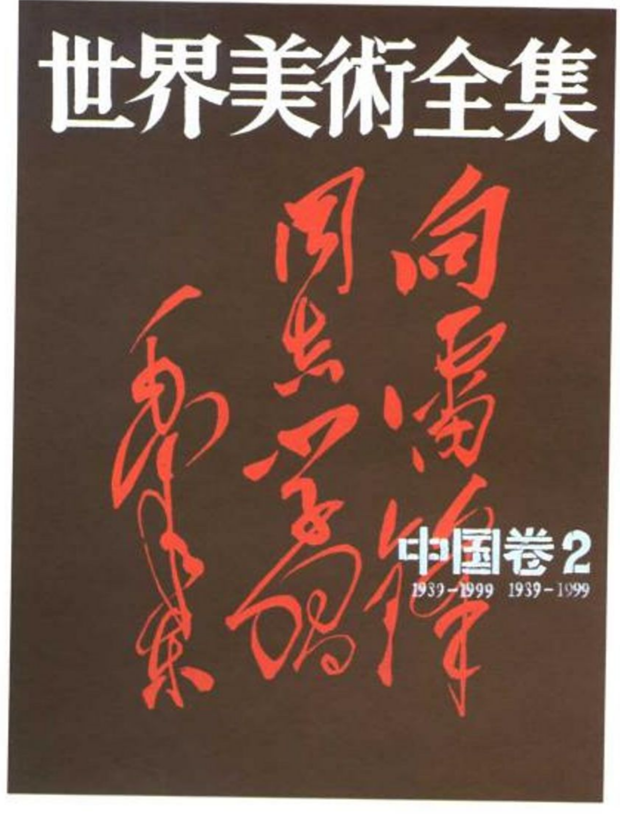
左页：
理查·汉密尔顿
是什么使我们今天的生活如此与众不同？
1956
26×25cm
拼贴

安迪·沃霍尔
杰奎琳·肯尼迪
1965
72×61cm
丝网

罗伯特·劳申伯格
作品1号
1964
丝网

右页：
魏光庆
红墙——家门和顺
1992
175×300cm
油画




画家舒群
1991

舒群
世界美术全集中国卷2
1991
110×90cm
油画

地影响了一代人的生活方式与思维方式，文化的即时性、消费性和浅表性成为一种时尚。这种时尚不断向正统文化发出挑战，要求在时代的艺术中得以表现。这便是中国波普产生的特殊环境。"[5] 这种特殊环境将"迅速"、"即时"、"明星"、"通俗"、"效应"这样一些概念带进了艺术圈，这就事实上吻合了五十年代汉密尔顿(Richard Hamilton)关于波普艺术轻松的表述："通俗的(为广大观众而设计的)、短暂的(短期内消解掉)、可放弃的(容易被忘掉)、低成本、批量生产、年轻的(针对青年人)、诙谐的、性感的、噱头的、刺激的和大企业的。"张培力在1990年画过《中国健美 —— 1989年措辞》和《1990年标准音》。这位艺术家将通俗的形象和具有政治象征性的大众传播形象以毫无诗意的手法涂抹出来，在一种百无聊赖的心态甚至是一种潜意识的状态下画出自己感到没有任何意义的形象。在1990年的这个时候，中国大街小巷的生活是混乱夹杂着苍白，商业化的符号与形象只能表明一种物质的存在，丝毫没有感性的趣味，低劣的印刷品和晃动不清晰的色彩将现实的厚重感破坏了，只有具有提示性的公众形象总是在那些曾经对这个国家和民族的命运有过深切关怀的人的大脑里成为问题的提示，同时又那样让人恶心和没有意义。张培力的为数不多的波普作品与汉密尔顿或者沃霍尔、利希滕斯坦、罗森奎斯特的商业提示全然不同，但是这位中国艺术家采用了宣传画的技法将艺术和日常生活联系在一起，并显而易见地缩短了两者之间的距离。不过，《1990年标准音》没有因为图像的波普化成为噱头，相反，她构成了一个历史性的象征：一个从承担到放弃的转折提示。'85新潮美术对于理性、启蒙及精英的强调被真实的内心感受给放弃了，在"新生代"艺术消解意义的同时，后现代主义作为一种适应社会变化的文化逻辑，将波普艺术观念提升到形成潮流的程度，这个时候，早在八十年代就给予中国前卫艺术家提示的西方波普艺术在中国引发了相应的表现。

"广州双年展"中的湖北波普显示了波普不同倾向，参加了"广州双年展"学术评审工作的批评家和艺术史家皮道坚在评审工作结束之后总结"广州双年展"中的波普艺术时这样写道：

艺术家们的创作心态显然较'85时期放松。调侃、嘲讽、游戏的创作态度成为一种时尚。这在"湖北波普"和所谓"新生代"艺术家群的作品中均有鲜明的反映。"湖北波普"从过去的历史文化中引用图式，或将流行的大众消费品转换为艺术的做法，无疑具有深刻的文化或社会的含义，以致批评家可以将其大致划分为"文化波普"、"社会波普"这样一些不同的类型。然而这些作品中的相互冲突、互不连贯、错综复杂的多重意义，却是经由幽默与机智的艺术想象，耐人玩味的技术性制作，轻松而洒脱地自然溢出，绝少刻意为之的痕迹。生活意识的加强，与公众距离的切近，则使之更加富于中国当下文化的浓郁气息。[6]

这种感性化的评述仍然记录了1992年波普艺术的真实状况。那些参加过'85运动的艺术家在一个截然转变的历史时期将自己的作品和趣味也作了相应的截然改变，这样的现象与英美波普艺术家的情况是截然不同的。

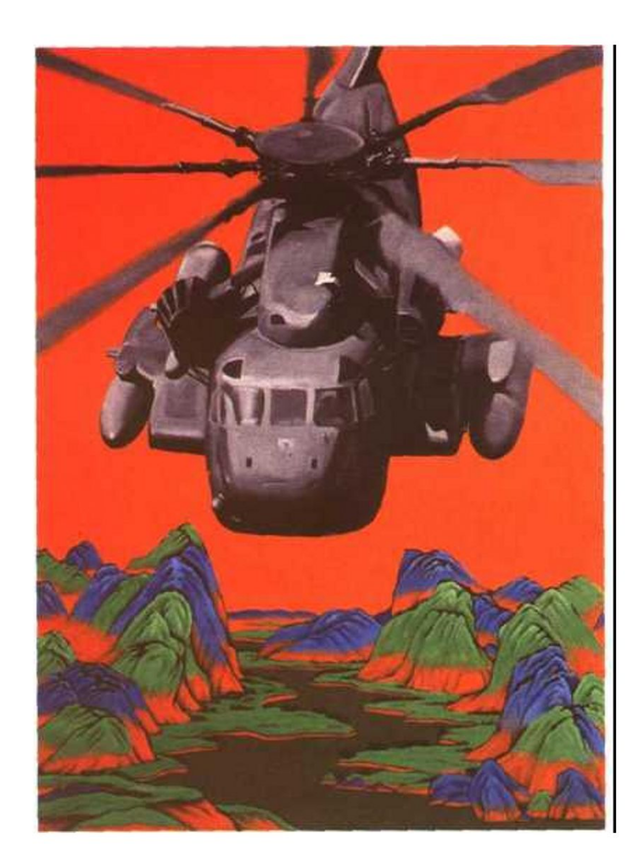
有趣的是，作为更年轻的“新生代”艺术家几乎很少加入到这个貌似消费主义社会的风格中来，这个现象表明了这个时候的中国波普是理性与分析的产物，是那些在潮流中充满激奋的前卫对已知语言方式的一次有目的的选择。所以，从逻辑上讲，以“湖北波普”开始的中国波普艺术是政治与思想的产物，而商业化社会趋势只是一种契机，当“新生代”画家在不假思索地画画时，那些五十年代出生的前卫艺术家却在思考艺术无论如何应该出现的“意义”，这个“意义”就是通过尽可能的方式消解过去熟悉的思想与含义，使作品显得没有任何意义，进而提示一种反讽。这无疑是说波普艺术家们保持着一种习惯了的逻辑态度。出于经历与知识背景的原因，他们在内心坚持着责任感和“强烈的参与历史的心理情节”（顾丞峰），他们相信一种理性的选择的重要性，波普语言对于他们来讲是一种思想表达的工具，如果非理性的、抒情的、表现的语言不能准确地表达生活的真实内容，那么，一种通俗的、揶揄的、嘲讽的、轻松的图案也许可以构成一种思想立场或生活态度。政治生活既是记忆也是现实，而艺术家对这样的生活不可能采取重复的语言来描述，他必须遵循思想与工作的有效性这样的逻辑，所以，面对政治生活可以采取别的方式。这也是“政治波普”更为富于影响力的原因。

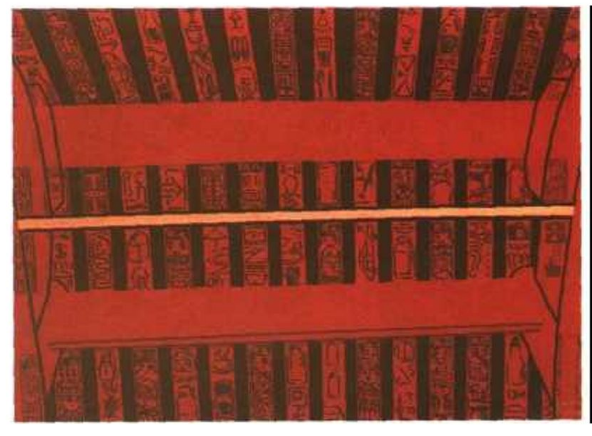
杨国辛《参考消息》很明显地使人想到沃霍尔。可是，“参考消息”和其他媒体的文字与毛泽东的艰难岁月中的形象结合起来，使得这件作品成为一种后现代方式的评价。批评家杨小彦在学术评语中将其表述为“告诉给观众一个有历史意义、却又夹杂着无可奈何的被动感的漫长故事，这个故事与每一个活着的中国人都有着不可分割的血肉联系”。[7]

李邦耀的《产品托拉斯》很容易让人联想到“消费”这个概念。将日常生活用品毫无主题地平均对待，使制作的图像缺乏任何有目的的含义。杨小彦使用了“卑俗、平凡乃至无聊”这样的词语，生活本身就是这样，将那些没有任何特殊性的物品放置在一起，使观众不可能朝着“意义”的方向延伸。物品就是物品，它们不可能是别的东西。这是一件最具有消费主义倾向的作品。

任戬的《集·邮，欧洲部分》是一个第三世界国家的艺术家对国际政治的符号化表态，但这组作品更多地给予观众的是视觉上的趣味。重复性的邮戳与线条成为艺术家统一图案的链条，保持着作品的整体性。任戬使用了现成图案，但不是采用丝网技术，这削弱了作品的“波普”性质，这方面与李邦耀的作品有同样问题，表明了这个时期中国波普艺术家对日常生活与艺术之间的界限的消除本身并不关心，而注重一种语言的表达方式和视觉效果。[8]

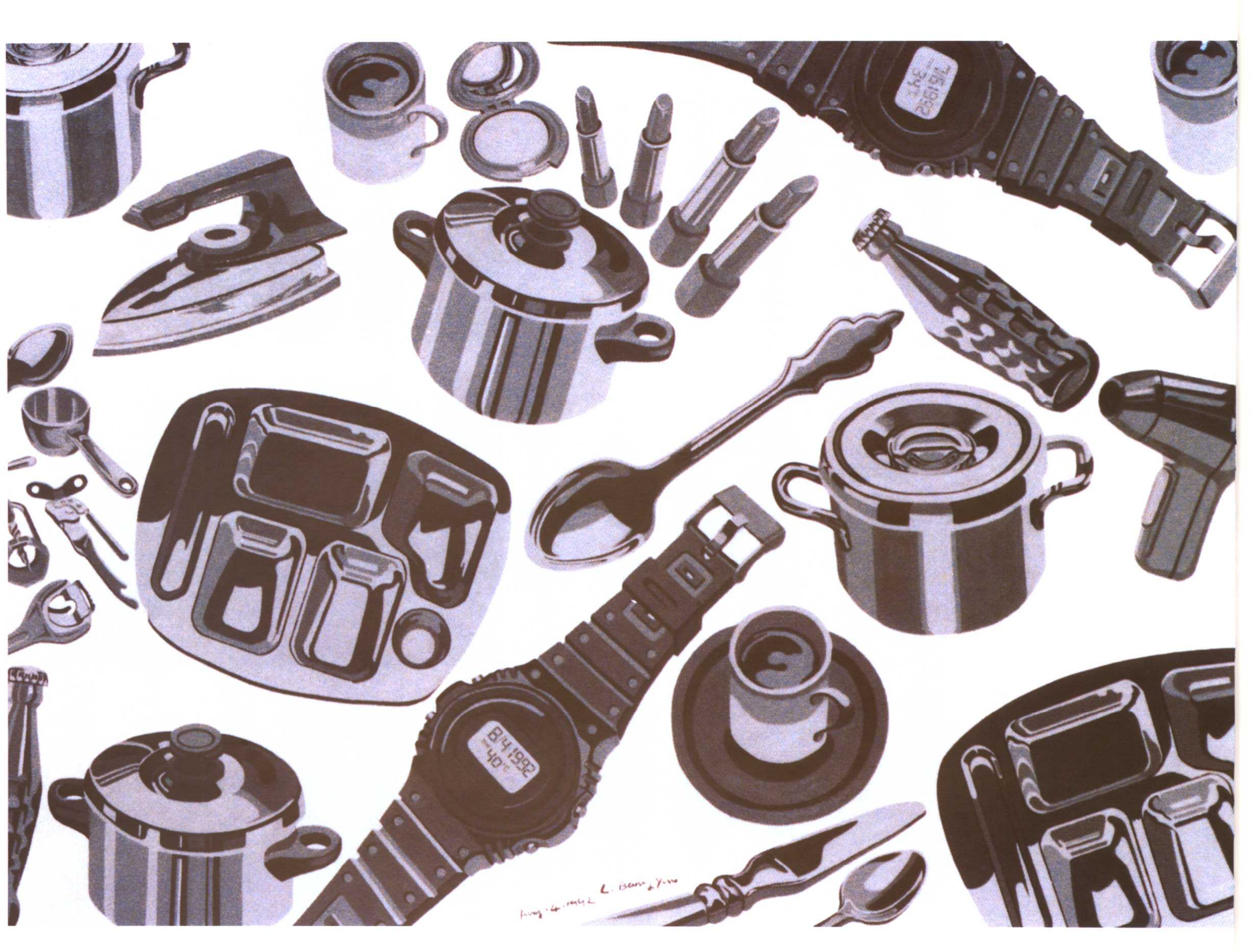
魏光庆的《红墙系列》是将历史的图像突出地放置在画面的主要部分，艺术家在使用波普手法的同时增加了幽默与调侃，又不失严谨。由于一种思想的惯性，魏光庆无法放弃隐喻和象征。艺术家以中国传统木刻读本图式和强烈的色彩，改变了波普语言原初的性质——对意义的消解。它成为研究九十年代西方艺术在中国情境中的变异的范例。





袁晓舫
CH－53飞行计划
1996
160×120cm
油画

陈禄寿
被覆盖的脊梁
1992
172×140cm
油画



李邦耀　产品托拉斯　1992　238×182cm　油画

袁晓舫《CCTV北宋风范》使用了拼贴。消费社会的符号控制着那些历史的图像，那些矩形的框架使人想到集装箱，这样，北宋的风情就成为一种衬底，一种对枯燥的视觉感受的补充。

方少华使用了风水图和地理图的符号，艺术家给出的一些数据与指示性符号扰乱了观众的习惯性视觉感受，而事实上那些符号没有任何意义。

石磊的《胎教 — 忘记歌词的帕瓦罗蒂》将一个象征古典的形象内容放入一个轻松的构思之中，那些重复的胎形以一种接近卡通的图式表现出来。不过，尽管画家在这个时期受到周围波普表现的影响，但是画中仍然遗留了明显的绘画性特征，这样的特征直至以后也没有放弃。

湖北波普艺术家几乎都是迅速改变风格进入波普领域的，他们不像安迪沃霍尔有画通俗插图、罗森奎斯特有广告制作、利希滕斯坦画连环画、韦塞尔曼有制作拼贴画的历史，他们只是在一个特定的历史时期采取一个特定的立场。可是，一旦接受了一种语言的逻辑，事实上就不可避免导致自己语言的改变。中国波普艺术家用作品试图表达对社会、文化、历史的关切，而不是像西方艺术家那样对商业社会风貌的呈现，这就势必走向更加切入现实的方向。

### 政治波普批判

1990年10月，《江苏画刊》的读者读到了艺术家王广义发表在10月号上的以下文字：

艺术家们以在共同的幻象中所经历的一般经验事实为出发点共同建构神话史，在这种神话史中一切都经过夸张和放大的人文处理。当一个艺术家完全沉迷于这样的"情境"之中，无疑会相信这个"神话"的。这种神话的幻觉感从文艺复兴至今一致使得艺术家们自认为他们是在同神对话。欧美一些艺术家在二十世纪末叶开始对这个神话表示了怀疑，但也往往是不自觉的，像波伊斯（Joseph Beuys）这样的前卫人物也还不时的误入神话的迷雾之中，这种悲剧是由"现代艺术"的语言惯性所导致的。其实"古典艺术"和"现代艺术"的语言发生之原点是一脉相承的，也正是这种语言的相承性包含了艺术代表和艺术的关系。从这种意义上说，我们应当抛弃掉艺术对于人文热情的依赖关系，走出对艺术的意义追问，进入到对艺术问题的解决之中，建立其以以往文化事实为经验材料的具有逻辑实证性质的语言背景。如果我们发现"古典艺术"和"现代艺术"为我们当代艺术家遗留下许多的问题，每个个体艺术家都可以选择和发现某些问题来作为自己工作的逻辑起点。[9]

发表这篇短文时，王广义已经从珠海调入武汉工作。该期刊物还发表了王广义在印刷品上进行"覆盖"名画和名曲的实验。王广义将他的工作限制在现成品的范围内，又对绘画的"审美"或"绘画性"给予了显而易见的否定，联系到1989年在"中国现代艺术展"中的打方格的《毛泽东》，这表明这位艺术家已经发现了艺术在当代的形而上"骗局"。九十年代初，艺术理论界出现了对所谓"85情结"的







王广义
大批判 — 555
1996
150×150cm
油画

王广义
大批判 — 麦氏
1991
150×100cm
油画

批判。这种批判与王广义的对“人文热情”的清理源自对形而上本质主义的怀疑，源于对“终极关怀”或“逻格斯中心主义”的不信任。事实上，这种怀疑或观念上的转变不是学界理论上的逻辑递进，而是产生于现代主义精神在现实生活中的失败。对八十年代的历史有常识的人都知道，'85时期的道德判断与哲学判断经常被艺术家和批评家混为一谈，于是关于类似“死亡”或“生命”的话题成为一个无限延伸的终极语词。对于死亡与生命的追问构成了现代生命哲学的重要环节，可是现实的问题是“死亡”或“生命”的绝对意义的判断来自何处？在什么情况下，“死亡”与“生命”导致的“人的问题”被认为是人类共同的价值尺度以衡量生活与政治中的问题？死亡难道不会被权力所定性？相关的问题是，'85时期的“理性主义”被认为是一种虚假的哲学态度，因为语词本身构成了“理性”合法化的基础，于是被什么语言支撑的什么“理性”可以成为值得依赖的对象就成为严重的问题。由于虚拟的“终极目标”遭到任何角度的解释，所以“理想”的真实性也开始遭到深深的怀疑。这样，一个多年来被习惯性使用的词“真实”也显得没有价值，“什么是真实？”这个问题本身也完全成为问题。进一步发生的问题更为可怕，既然真实的存在招致怀疑，那么追求文化的自然而然的发展的信念也就开始被动摇。文化的必然性是一种哲学上的本质主义态度，可是，“绝对真理”的虚拟性使这样的态度显得没有了根基，八十年代的这种本质主义以保持移情主义和抽象主义的自由态度为目标，它成为攻击非人性化时代的精神武器而具有历史的价值。可是，由本质主义带动的移情和抽象美学一旦获得合法化，就同时暴露出本质主义的弊病：让理想虚无化或者重新走向“惟一”。于是，敏感的艺术家开始放弃艺术的本质主义态度，他们开始相信艺术的所谓的纯粹性的不存在，开始注意到走出“艺术”的重要性，他们再次去领悟杜桑的行为和开放性的态度。这样，艺术将不再在“艺术”之中演变，她开始重新干预生活，不过这个时候的艺术采取的是一种意识形态的批判策略，她不再以宗教般的方式向人们呈递一种需要解释的幻觉，她开始直截了当地对现实给予揶揄与嘲讽。艺术家们在现实的面前不再以神圣或严肃的态度“布道”，而是对人们进行提醒：没有任何“意义”是严肃的、真理性的、不可怀疑的。“只有事实的成功才是真实的，否则无论







"政治波普"展宣传品
1993




王广义　大批判 — 奥迪　1996　200×200cm　油画

我们与他们谈什么，其实都是在共同建立所谓的文化人虚幻的满足而已。"王广义在1991年的初夏已经意识到，必须创造"实证性神话"，那个所谓的"真理"或"真实"不过是一个普通的石头，而文化不过是以这个石头为中心形成的雪球，人类的意义在于通过雪球的产生构成文化的事实的历史，就像加缪的西西弗斯神话一样，没有真正的意义。"重要的是我们必须让'滚雪球'这件事情真正的发生，成为众人可感知和困惑的事实！"（王广义）于是，通过操作建立"神话"的"骗局"和"谎言"就成为当代艺术文化作业的一



张培力
水——辞海标准版
1991
录像

部分，而没有道德上的不合法问题。

作为政治波普的最主要的作品，王广义的《大批判》一开始并没有得到批评家的普遍认可，因为在那些尺寸不大的油画布上出现的文化大革命时期的报头图案与商业社会的符号标志的结合将"绘画性"降低到了无视其存在的地步。沃霍尔将自己的工作室称之为"工厂"，因为艺术与生活之间的距离没有必要人为地拉开，艺术家的作品可以名副其实地被看成是"产品"，因此，丝网技术的非偶然性成为批量生产时代的技术特征。然而，王广义对波普艺术的产生历史本身没有兴趣，他想找到的是一种逃离"意义"的方法，一种没有艺术性的可能性。这样，"无底的游戏"这样的解构主义特征便凸现出来。王广义在1991年3月22日的《北京青年报》以回答记者问的方式这样说道：

有些事情是不能以个人意志来决定的，我的作品和我所说的话一经离开我，就成为一个POP（波普）产物了，也许，正因为这样才使得当代艺术逼近了每一个人的生活，以此引起人们的兴趣。就中

国当代艺术的状况而言，我以为“经院”味的语言纯化，以及个人情绪的表达倾向是有危险的，前者是贵族艺术，后者是贫民艺术。其实就当代艺术来讲，它似乎应当是一种公众共时性经验的一种重组的实现，它涉及到所有人，它是一场大型的“游戏”，它迫使公众参加进去。从表面上看，公众似乎弄不清楚这个游戏的真面目，这有点像公众在晚间观看电视新闻节目一样。有一点是清楚的，那就是当代艺术总是在提醒公众注意一个最基本的问题：新闻和游戏引导我们走向真实的生活。

王广义所说的“真实的生活”是非常具体的，具体到与沃霍尔的“15分钟即可出名”这样的通俗的地步。王广义于1990年5月左右在武汉安顿家庭之后开始了《批量生产的圣婴》和《被工业油漆覆盖的名画》系列的实验。《批量生产的圣婴》事实上是“后古典”系列的朝着波普观念转变的小心翼翼的“延异”，这种对德里达的用词的任意使用构成了这个时期湖北艺术家的说话习惯，就像几年前王广义使用贡布里希的“修正”一词一样，成为新的实验的文字表述。当1990年底“大批判”出现之后，王广义说：

我的《大批判》可能是在背景材料和“个体性话语”之间建立了一个误读和延异的陷阱。其实就艺术家而言，他的“个体性话语”的形成就是在不断设立陷阱的过程中得以实现的。也就是说，挖陷阱先于“个体性话语”，也可以说是干活先于思想，如果用德里达的话来说就是“写作先于思想”。[10]

事实上王广义此时正在进行大胆的“大批判”的实验。这个时候，王广义将自己的“大批判”视为“一批解决商品经济问题的后波普作品”[11]，艺术家对文化大革命图像的偶然的注意所带来的刺激一开始是朝着商品浪潮的方向运动的，他想给予商品经济一个调侃和揶揄，而这是一种轻松的准波普意图。可是，由“工农兵”构成的“大批判”所提醒人们的不是一个轻松的话题，它很容易让人联想到十多年前的政治运动和意识形态专制的历史。尽管在1990年底直至1992年初，王广义和前卫批评家几乎没有使用“政治”一词，1991年3月22日整版介绍王广义的各篇文章也没有牵涉到“政治”的概念，但是，一个极端政治化的图式迟早会脱离艺术家而走向唤起社会影响的作用的领域。所以，当王广义的《大批判 — 万宝路》在“广州双年展”上获得文献奖之后，在湖北波普艺术的烘托下，引发了波普艺术的政治化趋势。

在1993年的“后八九中国新艺术”的“政治波普”分类里涉及的艺术家有王广义、余友涵、李山、耿建翌、吴山专、王子卫、冯梦波、洪浩、刘大鸿、任戬、魏光庆、关伟、王友身、邱志杰和倪海峰。

批评家栗宪庭在1993年1月的《创世纪》创刊号上发表的文章“'89年后中国艺坛的后现代主义倾向”里写到：

1989年以后，'85新潮代的艺术家放弃严肃的形而上姿态，高举解构主义的旗帜，纷纷转向政治化的波普风格。他们借调侃、幽默的方式去表现毛泽东及其他政治题材作品的热流，我称其为“政治波普”。它与90年代初社会上的毛泽东热一脉相承，均反映一种复杂的社会心态，既是中国人难以摆脱的“毛时代情结”的体现，又包含着用以往

的神去玩笑了当下现实的意味。只不过曾经经历过毛时代的人有对恢宏和热烈的红太阳光辉坠落的遗憾和眷念，而经历不深的青年则有隔岸观火式的好奇和崇拜。但以流行化和调侃的方式重新捧起往日的神时，恰恰消解了其往日的庄严和神圣，如同用流行歌曲的调门去唱“红太阳”歌一样，歌手和听众都再也不可能回到昔日圣洁的气氛里去了。[12]

栗宪庭写作这篇文章的初稿时间是1992年3月，事实上，王广义



杨国辛
参考消息
1992
173×243cm
油画　丝网
成都唐步云收藏

的“大批判”系列早在1990年10月份就完成了[13]，在这个时间之前以及之后的一年里，栗宪庭没有对“大批判”给予任何学术意见，按照八十年代的思想和美学趣味的惯性，王广义的“大批判”是完全不适合于类似“大灵魂”、“拯救”、“终极关怀”的意义目标的。自从“星星美展”以来，栗宪庭坚持着一种反官方美学和相关意识形态的立场，可是，1989年之后，这种立场的针对性开始模糊起来，权力中心并不是像一些对抗者认为的那样，采取一种“恐怖”的措施，将矛盾与冲突更加鲜明化和白热化，而是出现了尽可能体面的妥协与变化。同时，这个时期的政治运行更加失去感性的因素，游戏与操作的成分更加浓厚，作为国家政治生活领域的主要的问题已经不在于这个社会的改革是否必要，而在于如何改革或者说

由谁来执握改革的权力。那么，体制上的弊病就发生了变异，权力中心没有任何人否认历史上的问题，同时也认为当前的问题需要尽快的解决，但是，这个有着12亿人口的国家因为两千多年的封建传统的影响和十年"文化大革命"的摧毁性的破坏作用，任何希望在短期内彻底改变这个社会的面貌而又保持一种社会的稳定性都是幼稚的和缺乏操作性的。实际上，这个时代的确已经丧失了真理性的判断，对于宏大目标的叙事成为空泛的呐喊或者可笑的挣扎，也就是说，历史无疑真正发生了巨大的变化。白杰明在"后八九中国新艺术"中关于这个问题的文字叙述是这样的：

"六四"之后中国并没有封关闭守，政府内部的派系斗争很快便迫使其营造出一种留着很大余地的妥协，而且在九十年代初这一妥协在文化及政治生活中形成的僵局使得犬儒主义本身成为一个可笑的老生常谈，它已成为一种样式。一般地说，全权主义的政府很难容纳任何意味的讽刺作品，但从1990年底中国未曾有过的政治讽刺不断出现，1992年初民间的讽刺和犬儒主义心态终于在电视节目当中赢得了它应有的地位，这就是从《编辑部的故事》中反映出来。这个系列片不仅获得了政府的种种奖励，北京的流氓语言终于拥有了扩大的观众，而且得到了媒介的大肆宣传。在早先的几次政治上自由化时期如1986年和1988年文艺界能出现这种轻佻的犬儒主义几乎是无法设想的。现在连正统派也不知何为正统了。不说这有多么的"疲软"，中国毕竟走向世界了，并且本次展览给我们揭示了中国跟其他的国家是何等的一样。[14]



唐志冈
开会系列2
1997
180×200cm
油画

在这样的背景下，坚持不变化的浪漫主义批判立场成为一种不合适宜的病态表现，而文化的影响力将受到极大的削弱，丧失有效针对性的图像也会失去它的思想的魅力，进而其作为政治武器的作用也面临彻底失效。这个时候，'85时期的重要代表人物的状况让作为现代艺术历史的操作者不安：新空间的代表人物张培力在毫无兴趣地涂抹属于流行形象的健美女性和播音员；丁方仍然在继续他的重复性的"力量"和"牺牲"的变体制作；西南地区的艺术家如像毛旭辉、叶永青、张晓刚、周春芽继续着他们的表现性的风格，坚持"绝对原则"的北方艺术群体的理论家舒群开始制作枯燥无味的"加减乘除"，对于将艺术的思想力量放在一个极其重要的地位的批评家来说，如何利用新的艺术现象构成一个明确的态度就成为一个课题。王广义的"大批判"得到了部分批评家和艺术家的重视，所以很快关于"大批判"的图像和文字出现在媒体之中，而以1991年3月22日的《北京青年报》第6版的整版报道最为充分与突出。这是一个现代艺术很难找到"出场"机会的时期，这种现象与信息泛滥的商业市场形成了有趣的对比。所以，一旦新的艺术形象出现，就会成为操作的原材料，被思想与权力所包装，使其成为一种表达的工具。尽管"大批判"产生于一种趣味的偶然，并且诱因来自商业信息，但是无论怎样，"大批判"以其不可更改的历史和政治图像成为可以利用的资源，成为与历史、政治、意识形态有关的必然性要素。栗宪庭于1992年与张颂仁进行"后八九中国新艺术"的展览准备工作期间，也就是"大批判"出现之后的一年多的时间，经过了美学



画家余友涵在上海
1998
肖全摄



余友涵
你办事，我放心
1991
165×118cm
油画

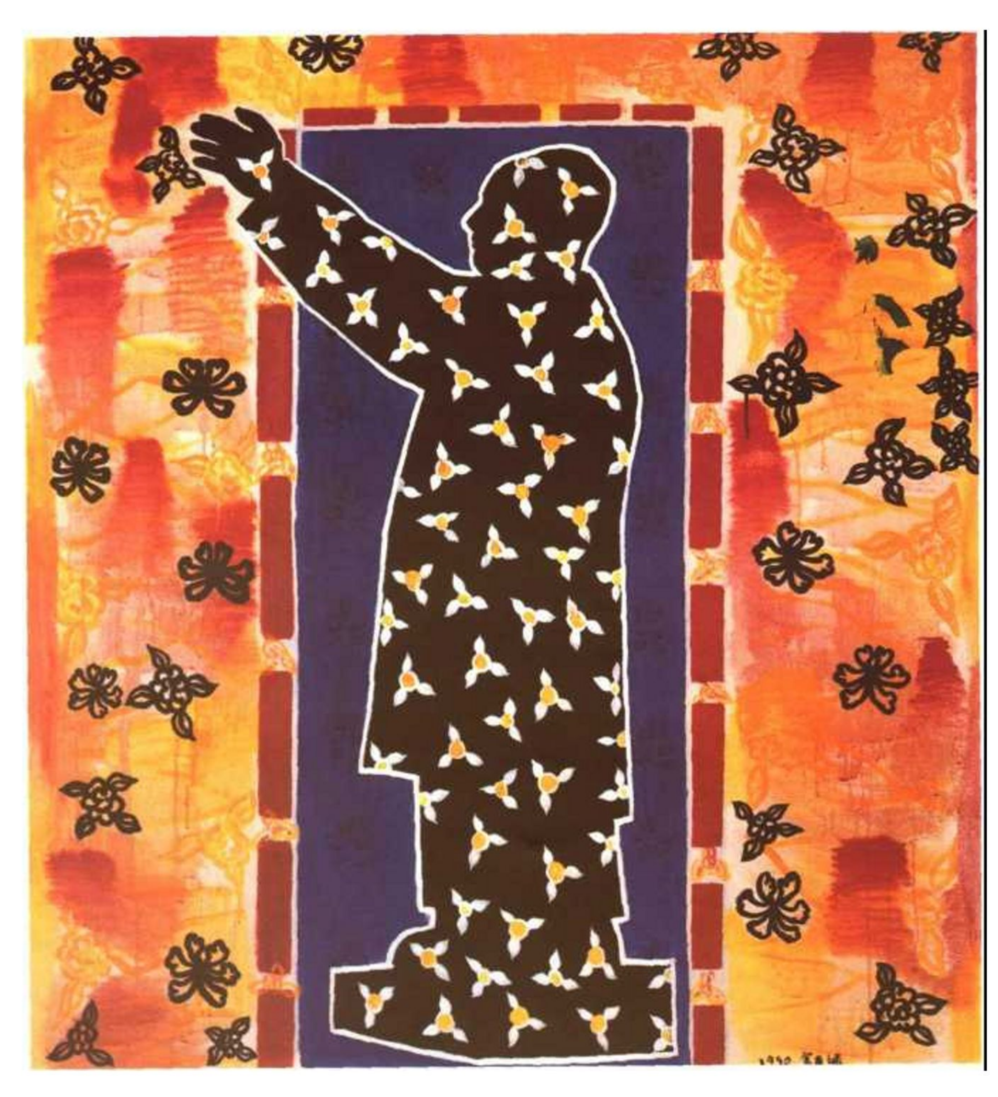
的感性审视的调整之后写出了关于“政治波普”的文章，并分析了产生“政治波普”的原因和“必然性”：

政治波普热明显带有反八十年代现代艺术运动的意向。80年代现代艺术运动，是中国门户开放后发生的，并且西方现代思潮的冲击与毛泽东时代建立的革命现实主义的失落构成了它的社会背景。因此，引西方现代主义以重建中国新文化成为这个运动的基本主旨，但1989年的“中国现代艺术展”作为这场运动的总结性演示，同时成为中国现代艺术运动的阶段性终结，尤其展览中偶发的枪击作品的事件所标志的中国现代艺术家逐出中国的国家美术馆，使之重新浪迹与官方意识形态对抗的地下艺术世界。迫使打着理想主义大旗，企图引西方现代思潮以拯救和重建中国文化的理想主义者们，像七十年代末一样，再次面对一个精神的破碎状态，并提供给反理想主义艺术思潮的产生以社会和文化背景。这正是不少'85现代艺术运动的干将一反早期英雄主义、理想主义、形而上学、崇高的追求而热衷于流行和解构主义并成为政治波普主要作者的原因。[15]

将波普艺术现象归纳为“政治波普”这样一个焦点的现象是九十年代艺术操作的一个典型的范例，这个现象几乎是由带有特殊意图的批评家和画商通过理性策划组织出场的，因而具有极大的反艺术精神本质主义、反艺术精神自然主义以及反艺术精神浪漫主义的

特征，它表明了即便是具有使命感和历史责任感的艺术家以及批评家最终彻底放弃了生活的信仰习惯，放弃了对“绝对真理”的追求，而相信个人的意志与态度以及手中的权力可以改写历史甚至可以创造历史，至少可以通过书写历史的方式发泄内心的愤懑。作为哲学上的事实是，书写本身是最为重要的，在无底的“棋盘”上的游戏是当代“真理”兑现的场所，这样，'85时期的本质主义传统便失去任何“意义”。这种属于历史精神的“断裂”是栗宪庭没有理性地意识到却本能地在执行着的。

正如我们在第三章里研究的结果所显示的那样，“后八九中国新艺术”将中国当代艺术推向了国际社会，作为文化、意识形态和商品的艺术都是针对着后冷战时期的西方，于是，不管艺术家或者批评家是否愿意，利用意识形态的因素导致展览和作品的影响力是富于逻辑性的，这延续了东西方之间的政治、文化和经济方面的战略性对峙关系，因而产生出一种互为意义的张力，在东西方保持意识形态冲突的资源行将枯竭时，为西方社会提供新的话题自然可以唤起“成功”的极大可能性，以至导致缺乏控制的局面。[16]



余友涵
招手
1990
油画

尽管早在1989年，上海艺术家王子卫采用没有任何技法的平涂方式将毛泽东的形象置于画中，但是，“政治波普”的代表艺术家仍然是王广义，他在1987年至1988年打格的毛泽东像作品基础上，进一步消解80年代现代艺术运动的“文化批判性质”，将“文化大革命”中的群众美术报头宣传画“大批判”，与中国人熟悉的如“万宝路”、“可口可乐”这样一些西方商业社会中的流行品牌标志并置，为观众提供了一个符合商业潮流中的一个中国化的形象趣味。王广义的这种截然不同的“并置”被认为是“一种对西方商业文化盛行中国的批判含义”（栗宪庭），而事实上，王广义已经将“批判”游戏化了，这种游戏的通俗处理使得作品的“荒诞”感被降低到了最底的程度，而将“幽默”的效果放在了无须解释的层面上。“大批判”系列是艺术家进一步脱离艺术的一种方式，一种避开“意义”的探索，艺术家以简单的材料，通过宣传画的方式尽可能地逃离形而上的精神陷阱，甚至逃离文化的陷阱，以此寻求一种语言的自由与开放性。王广义曾用“历史的置换感”来陈述“大批判”产生的原由[17]，这有点像“灵机一动”这样的没有逻辑性的表述，而问题的根本在于，王广义在1989年之后对艺术产生深深的杜桑式的质疑。可是，也正如杜桑的命运一样，来自社会与艺术系统的力量规定着艺术家的言语

与行为，而正如艺术家自己清楚地意识到的那样，“个人行为导致的神话是他人创造的”。也是早在1991年3月，王广义已经富有教养地透露了他的反艺术的内心秘密：

我的艺术活动曾涉及过有关信仰、崇高、偶像等问题，于是有人把我称为一个具有崇高精神的理性主义者，当我后来又搞了些别样的作品，又有人怀疑我是一个信仰阙如的人，一个文化虚无主义者。其实艺术家就个体而言，他仅仅对艺术在社会结构中生效法则负有责任，有如运动员仅对田径场上的规则负有责任一样，其它的问题不过是社会学意义的外围描述。艺术家应当直接面对真实存在的东西，否则会影响自身在竞争中的最佳状态。在这方面批评家是有责任的，那种将普遍性的带有抽象的人性完善的东西与具体的学科规则混为一谈的作风是非常有害的，因为它将导致人类智商平均



值下降。[18]

在对待艺术的态度上，王广义一直保持着生活经验的水平上，其中贯穿着无意识行为的痛苦。

余友涵的印花布风格的作品是对中国艺术机构长期坚持的观念的一种轻松的揶揄。与自己的经历有关，余友涵无法摆脱“毛泽东”这个形象所带来的一切，艺术家清楚毛的《在延安文艺座谈会上的讲话》中关于艺术大众化的思想，但是他也许并不以为然，那些随意的涂抹表现出一种心境，一种下降和无可奈何的状态。王子卫的毛泽东形象也许与他童年的记忆有关。张波的毛泽东的负片效果表现出艺术家对毛泽东这个形象的从容态度，为什么不可以换一种方式观看这个历史人物呢？冯梦波的电子游戏中的“样板戏人物”使历史的形象被商业权力彻底改装，政治的严肃性和历史上的力量被完全化解。

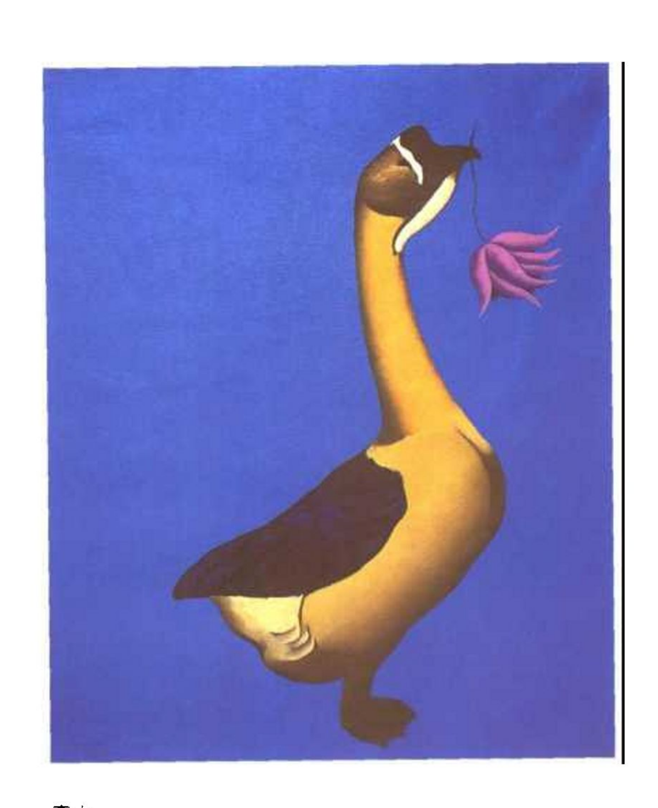
“政治波普”艺术家的语言体系与欧美波普艺术大同小异。但是，与沃霍尔、汉密尔顿、利希滕斯坦这样的艺术家的作品不同的

李山
胭脂No.21
1992
140×300cm
油画

右页：
李山
胭脂No.97－2
1997
148×85cm
油画



是：中国艺术家的作品带有更多的寓意。中国的波普艺术被认为包含更多的文化批判的意义，进而似乎也就有了更多的文化价值。实际上，这些波普作品的意义是被意识形态冲突中的一方根据作品的图式加进去的。当艺术家面对新闻记者也陈述了对政治和消费的双重嘲讽时[19]，艺术家的作品中的含义就这样被固定下来。波普艺术作为一种消除意义的艺术风格只是一种艺术话语的策略陈述，因为意义从来就不固定存在一种语言之中。而将意义固定在一种语言之中的因素来自语境。这语境是政治的、经济的、也可能是军事的、宗教的，甚至是由不知源于何处的权力操纵的媒体构成的。不同形式的语词在社会生活中漂浮游动，它们或被固定在一种意义上或再次离开这个意义。"政治波普"艺术现象的"政治"是被历史的、当下政治的、经济的因素，被关心中国大陆政治文化的西方人和站在这些西方人的立场上思考问题或迎合这些西方人的中国人加上去的。由于"政治"含义的添加，使得这些波普作品具备了针对性，因而也就具备了文化意义。这些具有反讽、嘲弄、调侃、丑化特点的波普作品，反映了这个时期一部分艺术家并不"波普"的心理状态，远远没有沃霍尔、汉弥尔顿、利希滕斯坦这些西方艺术家洒脱，事实上，"政治波普"已经非波普化了。



李山
胭脂No.97－2
1997
148×85cm
油画

艺术品可能具有任何一种性质或因素：美学的、教育的、宗教的、科学的、文学的、政治的。"政治波普"就这个词来说，不妨也可以表述为"波普艺术政治化"。观众从"政治波普"中看到了中国大陆的政治生活，这是意识形态冲突所需要的一种美学趣味。这种将艺术功能极端政治化的趣味只有在我们认可艺术功能单纯化或极端化才是成立的。九十年代的政治具有泛政治的特征，任何一种言行都可以被意识形态化并引发人们去寻找支持它的权力基础。历史地看，问题的焦点不是艺术是否与政治有关或政治在艺术里占多大位置，而是：这个时期人们所说的政治是什么意思？它的话语体系与支持它的权力体系的关系究竟是怎么回事？在坚持政治化——无论是出于坚定的政治立场还是出于市场的买点——的批评家和画商的促进下，观众就很快从对作品的图式和形象转向对它在另一种层面上的关注，也就是政治立场及其意识形态。张颂仁在他的专文中谈到"八九后"的转折契机时，特别强调了政治事件对文化的影响。《时代》周刊也同样强调的是政治问题[20]。 尽管余友涵的那些"毛泽东"印花布似的作品显示出粗糙的表现特征，但是，无论如何，毛泽东的形象会很快把人引向与这个形象有关的历史和政治因素中，带着知识背景和问题的出发点，观众可以据此对作品进行无限阐释。

"政治波普"作为一种倾向，集中出现在"后八九中国新艺术"展览中，正如"政治波普"这个专用词本身表达的通俗含义一样，"政治"作为一个没有任何所指争议的词，表达了中国社会导致的文化的复杂性，它隐含了意识形态的对抗和政治冲突的持续现实，策划人希望这种艺术倾向能够清晰地反映中国大陆艺术家所面对的生活现实，这个现实正好是这个时期中国社会生活的真实体现，这就构成了这个时期中国艺术家利用商业化形象的提示的形象

可能性来表现以商业社会意识形态为背景的政治现实的充分理由。

政治波普是社会主义与资本主义的有趣结合，相信也与中国近年消费主义文化急速发展有关。令人感兴趣的倒是政治波普不时借用文革时期的形象，再灌入“红、光、亮”效果的画面装饰，政治波普可能隐藏着无奈的戏谑，但其针对性和批判性多强烈则难以确定。（何庆基）

就从当代文化的角度看，这类艺术的要旨在于消解大众媒体文化的压抑，通过创作的行动将“异化”了的文化语言重新塑造。在中国走向资本和消费经济的路中，政治与消费两种大的“异化”势



力成了心灵离异的双重力量。在这个新的形势下王广义的《大批判》系列以幽默的手法点出了二者的荒诞意味。近年的新经济政策相应反映于“波普艺术”的创作，新一代的“波普”作家渐把目光转离政治，移往到文化的主题上。

“政治波普”在消弭这几代人对文化大革命的情结上亦起了关键的作用。它以轻松而尖锐的手法营造了一个当代人面对文革历史的姿态和立场。文革的意义对不同年代的人有极大的差异。李山注目在政治压抑对心理的影响，尤其政治权势与变态性心理的反应。余友涵则以明艳的民族图案形式绘画常见的毛泽东照片，轻松幽默地把他变换成民间的神偶。至于年青一代的画家如王子卫和冯梦波等人，文革像一出热闹的旧戏，文革的各种意象都可套入游戏性质的表现。大致来说，无论对这段历史的立场如何，“政治波普”的作者都衷心投入了文革时代的璀璨光彩和闹剧式的繁华。（张颂仁）

王广义的画渗透着一股幻灭醒悟的情怀。同样的，观众亦共同参与他的创作——他知道我们知道他所知道的：我们心中有数，所谓英雄模式，不过是反英雄。不过，假如我们嘲笑他刻意地并置马克思主义贩卖的意识形态商品，和资本主义企业家贩卖的经济货品，讥笑他是安迪沃霍尔一族的小丑的话，对他是不公平的。因为

浦捷
标准艺术——智取威虎山
1996
130×97cm
油画

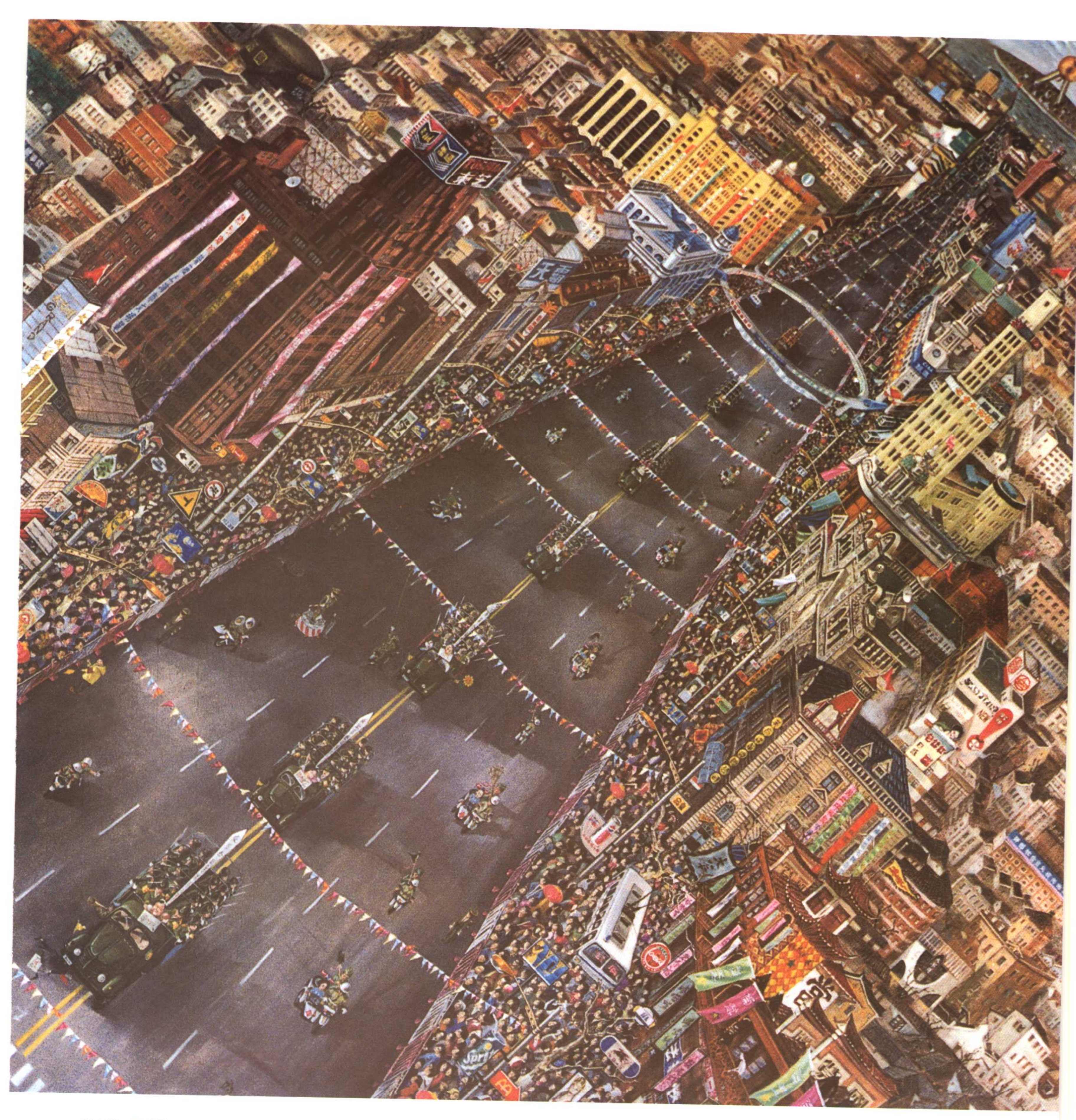


刘大鸿
上海潮
1995
100×100cm
油画

他比其他人更加肯定自己的立场，也更关注政治。可是，如果他以为资本主义售卖的商品和马克思主义售卖的意识形态同样不能救世人的话，他将造成严重的误导；因为当他同时抨击这两种商品时，将使人误解到上述两种商品所需付出的生命代价和后果是同等的。（韩杰）[21]

“后八九中国新艺术”的评论家们几乎都注意到了政治波普艺术的符号的特征：政治历史中的形象和消费社会的标签的并置，注意到了政治波普艺术对这些形象或符号所体现的内在价值的可靠性的否定、揶揄与轻蔑。1990年之后，尽管解构形而上中心主义哲学对中国前卫艺术产生了作用，可是，认为新的哲学思想在有效地解构旧有的结构或权力体系显然是过分看重了语词的力量。九十年代，将英雄主义、理想主义以及形而上观念从艺术家头脑中清除出外的主要力量来自原有政治话语的无效性和市场话语的出现。从很大的程度上讲，正是由于金钱的力量，使更多的人感受到形而上观念在文化生效方面的无力。市场导致的问题的简化，使不少艺术家对形而上观念作用的深深怀疑，在这样的背景下，雅克·德里达的“解构”作为一个时髦的词，替代了八十年代的“破坏”一词而十分流行，逐渐商品化的社会生活使人们渐渐没有能力去保持意义的追问以致于“失语”在艺术界成了十分普遍的现象。

政治波普不是一种类似八十年代的“批判性”的艺术，相反，这种倾向的艺术家将责任通过反讽和缺乏技术性的描绘抛向了社会，艺术家不再坚持绝对主义的立场，因为这种立场成为一种危险的人生观和世界观，他们意识到必须随时调整自己的立场才有可能得到生存的权力，于是，放弃非此即彼的立场和明确的意义而将自



刘大鸿　南京路　1996　100×90cm　油画

己熟悉的印象或嘲笑的对象涂抹出来，就成为一个开放的相对主义姿态，在任何一个角度上都有可能得到意义的阐释，并得到文化策略的适应性。于是，政治波普标志着艺术语言的内在逻辑的演变的神话历史已经结束，同时，也标志着艺术彻底消除语言和审美问题的历史的开始，这种标志甚至将波普艺术原有隐含的技术与工艺概念也最终放弃。

《雄狮美术》1993年第3期“中国大陆政治波普展”一文中说政治波普作品“传达出很浓厚的人文思辨的气氛，画家有企图要从作品中控诉某件社会或政治事件，为历史留下失序的一页”。可是，观众不仅在作品看不到“控诉”，在对艺术家的日常了解中也听不到“控诉”。事实上，1989年作为东西方冷战游戏行将结束的尾声中具有极端素材的一年，不过是给予了绝对主义的冲突双方一个存在的托词，没有任何一方取得了胜利，因为这种绝对主义的冲突在市场意识形态的冲击下已经失去了原有的趣味和意义。在这时的中国，政治体制没有变化，但是，持续生效的体制迫使社会思想的政治化倾向被市场权力控制并降低到最底的程度，将政治波普作为一个九十年代反体制的艺术范例几乎是冷战的一方所采取的最后的不多的绝对主义姿态之一，他们至少将绝对主义时期的“政治化”作为二十世纪最后的晚霞来对待，通过冲突和对立游戏获得视觉的满足。但是，另一方却没有有力的反击，权力中心没有对此采取对立姿态，作为整体意识形态的一个专业部分，艺术界的合法权力系统只能采取单调的言说[22]，不能够像历史上那样，推导出一个持久的政治运动，于是，绝对主义的双方都感兴趣的“政治”游戏在市场的合法化背景下就这样失去了存在的理由，或者说在运行中事实上达成无可奈何的妥协[23]。对于大多数艺术家来说，既然真理性问题已经不复存在，追求世俗的成功就成为真正有刺激性的灵感源泉，至于采取什么样的方式，则是每个艺术家自己的“艺术”策略。准确地判断，整个政治波普没有步调一致的哲学背景，而只有七零八碎的语词包装。英雄主义消失了，代之而起的是局限的个人主义；理想主义最终被解构，产生的却是“玩世”心态 — 这种现象不是批判的需要，而是利益原则的作祟，是艺术又一次采取开放姿态的结果。就此而言，政治波普是冷战的产物，是冷战的最后时期绝对主义权力导致的结果，绝对主义权力使不同艺术家的个人态度与游戏心理构成一种可以利用的艺术现象，使得艺术家在劫难逃。在这种在劫难逃的过程中，艺术家事实上给人们提供了这个时期的一种流行趣味。

可以想象，不是所有艺术家对于政治波普的现象都有相同看法，在一次讨论中，艺术家管策和金锋表达了对政治波普的意见：

吕：你对波普艺术怎么看？

管：我认为国内的波普艺术太简单，没有意思，你看沃霍尔的作品，实际上他做得很有趣，很有启发性，国内的波普作品粗制滥造。

吕：王广义还是比较聪明，他的图式选得比较好。

管：对，比较典型。

金：我认为中国今天并没有波普的气氛。

吕：那么你认为是什么原因导致一些艺术家搞波普作品呢？

金：那就是导向问题。批评家写一篇支持某种艺术现象的文章，就有可能使一些艺术家盲目跟着跑，目的我想他们在于想尽快被确认，以获得成功，这与股票市场里的投机心理是一样的。

吕：那么你是说“政治波普”是人为的啰？

金：是的，是人为的。我要问一个问题：意识形态领域里的东西是否真有一种强度促使你去搞这种政治波普的作品？如果没有这个强度，你就是背叛自我，去迎合一些时髦。

吕：我们怎么才能够判断一个艺术家是迎合还是出自内心需要的呢？

金：我想这当然取决于批评家的素质了。我想不出这些突然搞波普的艺术家下一步究竟会怎么走。

管：假若我们把波普作品中的一些政治含义去掉，那这样的作品还有什么存在的理由？

吕：艺术真可能与政治分开吗？艺术史中也不乏艺术与政治联系密切的例子，此外，政治的意识形态化其表现形式是多种多样的，不同时期的政治形式或意识形态的内容不一样，我们怎么可能把艺术同政治分开？

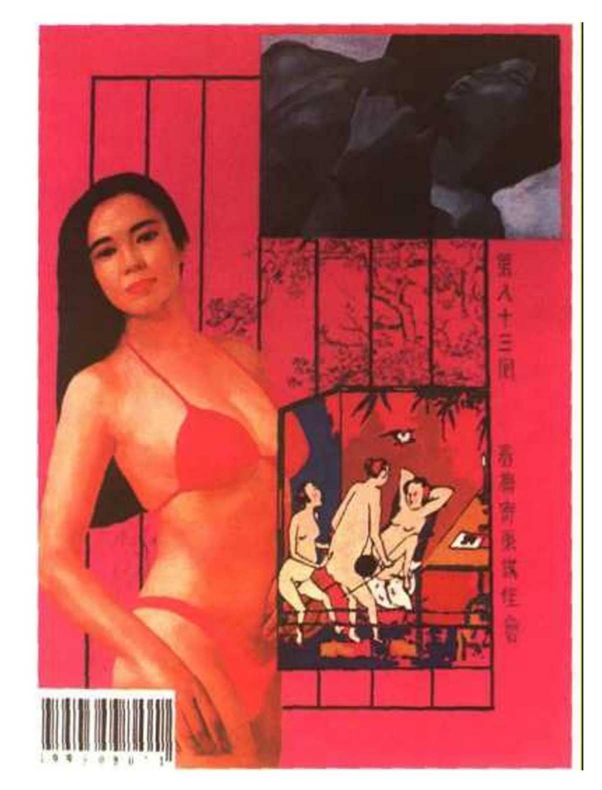
管：搞政治波普的指向应该是明确的。现在有许多人画毛泽东，但是，我可以说，大多数画毛泽东的人并没有具备应有的政治修养。你是怎样判断毛泽东的？把毛泽东同妓女画在一起，我认为很不健康，说明了这个画家根本不懂毛泽东，不负责任，是哗众取宠。我看有些批评家是把艺术家当作政治工具在使用，波普作品受宠与此有关。中国搞波普的人所进行的画作，确有迎合的倾向，就像张艺谋的电影一样，没有那些外国人感兴趣的内容，我看他的作品未必得奖。绘画界为了迎合外国人对中国政治现实的趣味，选了一个毛泽东，这很糟。[21]

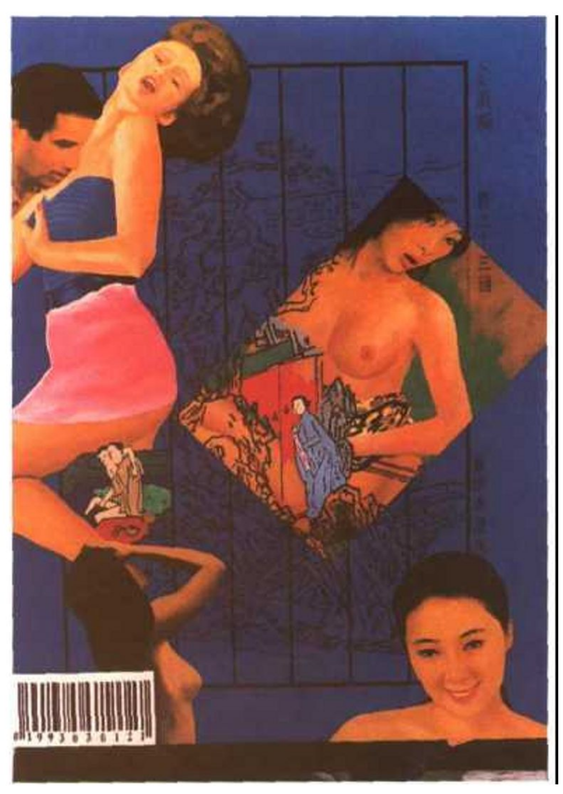
思想既然遭到嘲笑，它就只得回到它的狭小的空间。政治波普像一个流行的商品一样，因形而下的社会生活的变化而很快失去影响力，整个商品化社会就像自身迅速发展一样迅速地消解了艺术绝对主义本身，与此同时，被市场权力操纵的政治话语便迅速丧失其影响力和意义。

政治波普以其中国政治形象和符号赢得的普遍关注在市场的作用下仍然产生了持续性的衍生现像，更多的艺术家利用中国的政治和历史形象碎片组装富于流行趣味的图像，丰富了政治波普的形象表现。如像在计文于这样的画家的作品中就有非常清晰的表现。

## 艺术家

王广义在九十年代前半期产生的影响是巨大的，他的“大批判”系列是政治波普最为典型的作品。对于中国当代艺术，“大批判”开始了艺术的非艺术化的倾向，将八十年代的“大灵魂”和“理性精神”的形而上的惯性推进了历史。正如我们在前面提及到的，1989年





魏光庆
色情误——第83回
1994
150×120cm
油画

魏兴庆
色情误——第23回
1994
150×120cm
油画

中国现代艺术展上的《毛泽东》是王广义的重要转折，这组作品开始了对现实的非常直接的关注，现实问题成为艺术家创作的一个重要理由。1990年至1994年，王广义比较集中地画了一批“大批判”，这组画的动因是艺术家对商品社会的敏感，西方外来商品大量进入中国在艺术家看来“也是一种侵犯”。但是，这里没有刻意的立场，只是历史的批判形象和今天的外来商品处于“被批判”的位置，这唤起了一种趣味与滑稽，并且成为一种一定历史时期的象征。

王广义在语言上的机智导致一种看法，即这是一位擅长理论的艺术家，实际上王广义对理论采取的是一种“准实用主义态度”，他利用一些语词给予艺术界一种迷惑，这种迷惑成为艺术家神话的一部分，“我觉得有些概念很有意思，似乎能解决我好多阐释的困境，所以我就用了些词”。正是这些词，导致批评家的无限阐释。八十年代末，“清理人文热情”成为一个有趣的话题，九十年代，“我不想看到在几年后我的祖国用巨资从国外将我的作品买回来的悲剧”又构成了艺术市场神话的一部分。尽管这样导致的神话让人可疑，但是，事实层面上的一切都成为历史的一部分。断断续续的符号不仅仅是一个念头的产物，它们就是生活的不可避免的细节。“如果大家都能真实地谈，其实这种感觉大家都有，批评家也能知道艺术家的这种心理，这并不影响对文化的评判。正是这种状态下，批评家们也能发现一些严格意义上的理论问题，我觉得是有好处的。”



段建宇
作品
1995
140×180cm
油画

九十年代，艺术界对将艺术的“意义”给予神圣化的言辞抱有极大的怀疑，权力成为意义的产生和获得影响的决定因素，在这方面，王广义是认识清楚的艺术家之一：

*尹：你现在做一件艺术作品时有激情吗？或者说有一种动力吗？*

*王：应当说没激情。我现在对于艺术真是没感觉，有点像工作。比如说一个大型国际性展览，让我提个方案，我觉得是工作把这个方案接下来，我觉得有兴趣就代表国家去做，有一点像对待一*

个职业。实际上职业化对艺术家是非常有伤害的，但所有人都逃脱不了这一点，包括现在国内有那么一些艺术家，能够经常到国外做懂得被邀请的话，实际上都是你不得不接受的，心里并不一定很高兴，但你必须做。以前对国外这么做不清楚，现在因为经常出去就感觉到整个欧美完全体制化，这种体制化其实导致你个人无意义，当然艺术家不说这种事情。到国外做好几个展览，每年出去都是别人出钱，这事挺好，但实际上是一种悲哀，被纳入那种体制，没有严格制度，有点像工头，严格讲就是主持人，说白了就是为主持人展。

尹：第一次参加威尼斯双年展有没有什么感受？

王：当然有，很模糊。第一次参加这种展览很高兴而已，参加多了以后亲身体会到欧美这种体制化的东西。他选择谁都是可以的，有时是为了方便。中国传媒介绍过我，他可能也知道。在这些作品里面他可能选择这么几个人，其实他也完全可能选择别人，也可能选择完全没名的人，并不像艺术家想象的那样，好像这事你确实代表什么重要的活动，尤其是这种关系。现在我们不得不承认，现在还是欧美文化误区。他偶然弄几个人，在中国看来这些人挺有名，但这里有双重悲哀，体制本身就够悲哀的了，国家身份、国家位置已经造成悲哀了，实际上很痛苦，但以前体会不到这些东西。所以现在我到国外做展览，以前有些让步，现在我比较强调自身的快感，我感到高兴，无论是什么机构，展览无论怎么要求，我就去做这东西，我没有任何妥协，不做就算了。[25]

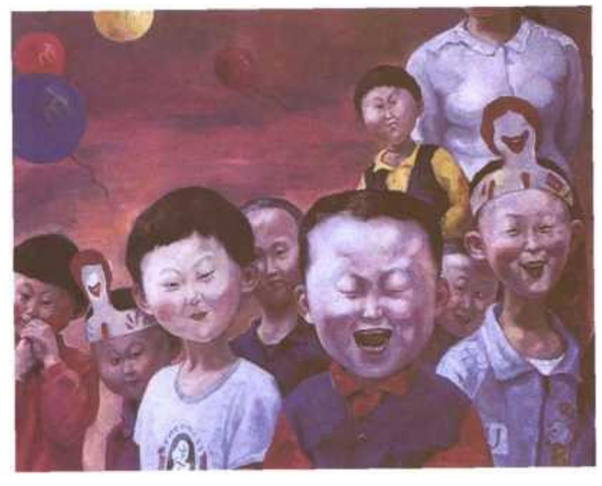


计文于
簪花美女图
1997
89×116cm
油画

王广义是艺术界清楚地理解到艺术的政治性和策略性的少数艺术家之一，他清楚《大批判》没有艺术性问题，像“大批判”这样的作品不过是一种时代问题的符号，这些符号是如此不可缺少地象征着这个特定时代，人们——尽管有大量的西方人——对这样的符号是如此地有话可说，以至将其视为后冷战时期的形象关键词，这就足以使王广义的《大批判》成为重要的历史文献。

李山的“胭脂”成为九十年代的重要象征，是因为他的“胭脂”与意识形态紧密联系在一起的缘故。实际上，“胭脂”的真实底蕴是“性”，可是，在冷战刚刚结束的时期，东西方意识形态冲突的硝烟并没有散尽，以至一种艺术只要将政治象征或者符号恰如其分地表现出来，就可以使其成为意识形态冲突或者游戏的一部分。





袁文彬
麦当劳叔叔之十
1996
180×150cm
油画

袁文彬
麦当劳叔叔之十一
1997
150×120cm
油画

李山早于1989年“中国现代艺术大展”以行为艺术“洗脚”（《再见》）而知名，那时，这位艺术家已经接近五十岁，但参与年轻人的前卫艺术活动没有让人吃惊。李山于1986年策划了“上海第一届凹凸展”，当时参加的艺术家有丁乙、王子卫、余友涵等一些重要的艺术家。1988年底，他又策划了“上海第二届凹凸展——最后的晚餐”。这次活动除了上海的艺术家如宋海冬、张健君、徐龙森、周长江外，也有批评家栗宪庭参加。九十年代，“后八九中国新艺术”、1993年的“威尼斯双年展”和1994年巴西“圣保罗双年展”是李山“胭脂”形象产生影响的关键性展览。尽管“性”是胭脂形象的内在因素，但是，社会的阅读却将艺术家的特殊符号转换为政治概念。李山在“后八九中国新艺术”的展览目录里使用的文字也是遮蔽性的：

> “胭脂”在我这里为动词，企图把什么胭脂去掉时，这并非是一种意愿和方法，而是陈说的一种态度，它滔滔不绝地告诫，艺术与作品、艺术家无关，与批评家、经纪人无关，与博物馆、收藏家及大众传媒也无关。艺术一旦受到关注，便成为其自身的蹩脚复印件，虽然我们每个人都可以得到它。[26]

李山的这种表述属于现代主义的态度，表现出与“波普”的当代性的差异。事实上，将艺术作为隐喻性的修辞是远离“波普”含义的。可是，在九十年代的中国，“波普”的含义是政治或历史符号的通俗性而不是大众的生活的通俗性，这个时候的现成形象不一定是消费社会里的商品，而可能是一种众所周知的政治符号。因此，反讽、揶揄、隐喻、嘲笑、暗示、比喻既是修辞，也是趣味。但无论如何，李山的“胭脂”系列仍然是绘画性的，只是他使用了三十年代中国观众就熟悉的技法，这种技法对于生活在上海的李山来说是很自然的。

李山选用毛泽东这个形象显然与自己过去的经历有关，这是个无法摆脱的形象。画商张颂仁在“圣保罗双年展”的目录里是这样评述李山的艺术的：

> 李山的毛泽东系列较余友涵调侃，……在艺术的表现上，李山是极其个人化的，他个人的心理状态结合在公众偶像身上反映了潜伏在当代文化中的一个心理现象。[27]

李山的艺术是“政治波普”中的重要部分，在一个历史转型时期，李山用自己的艺术对即将忘却历史的人们做了最后的提醒，尽管这种提醒是极端个人化的、但也是充满诡秘诱惑力的和具有复杂的历史含义的。

余友涵在八十年代的艺术风格属于抽象主义，那些无尽的点子的内在含义总是显得含混不清并延续到九十年代初期。同时，从

1990年起，余友涵开始画毛泽东。余友涵笔下的毛泽东大都选自中国人十分熟悉的毛泽东照片，将其像印花布那样给予表现。画中的那些符号是随意的，没有精心雕凿过的，就好像中国民间工艺中的劣等表现。这样，现实中的"龙凤图案"被模仿[28]，这里没有任何价值判断的含义，只有摆脱不掉的情节的表现。正如艺术家在1997年7月的一篇短文里述说到的：

我画毛泽东总的来说是想表现中国，表现历史，也表现我所经历的生活。但作为艺术家，这种表现都是以我个人喜欢的和能够做得到的方式来进行。改革与开放的邓小平时代给中国的艺术家带来了较大的活动空间，这使我能够对毛泽东这个中国现代最著名的人物做出符合自己风格的艺术表现。

我的童年和青年时期都生活在毛泽东时代，并经历了"文化大革命"。"文革"期间，中国到处充斥着毛泽东的照片画像。过了十多年后，我想，把这些照片重新表现出来，在艺术上是一种有意义的事。一个偶然的构思，我在一张天安门城楼上的半身毛泽东像的单色军装上，印满了花朵，当时看着这幅画，我感到了前所未有的愉快：在我心中积压了十多年想说而又说不清楚的话，被我在画中表达了出来。我认为有趣的是：在这样的画中，包含了两个时代的对比，毛泽东时代的内容和改革开放时代的处理。

不过，在我的作品中，毛泽东这个形象的含义是不同的：有时他代表中国，有时他代表东方，有时他代表文化，有时他代表领导人，有时他代表进步，有时又代表保守，有时他只是一个装饰性的图案。刚开始画毛泽东的时候，我没有想到会有多少人欢喜，但是后来，出乎意料，欢喜的的人越来越多，他们有的是我的同胞，也有老外，而且还被邀请去参加展览。

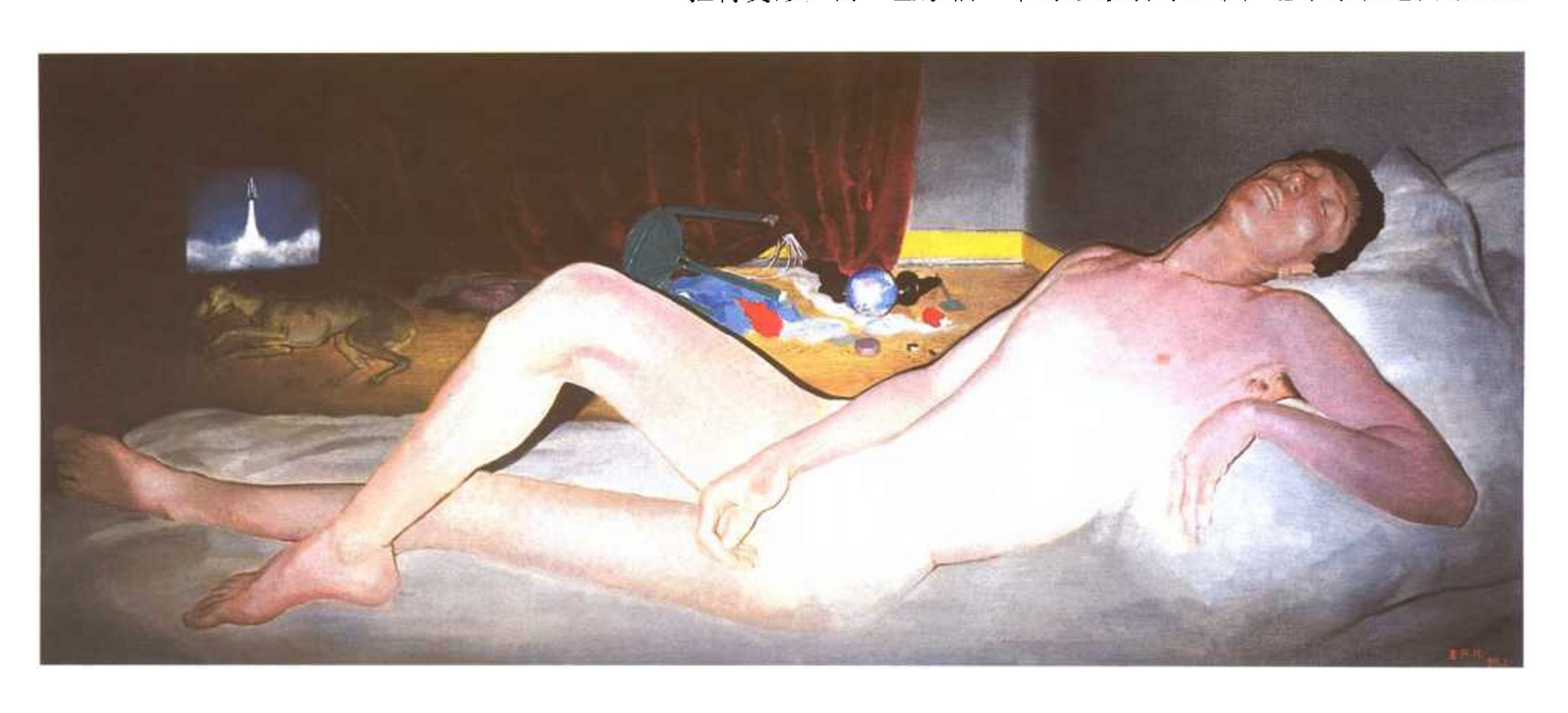
我的画被称之为"政治波普"，对这个名称我从来没有研究过，我对时髦的艺术流派并没有什么兴趣。我感兴趣的是艺术的本质：我认为好的艺术一定是从生活中来的，而且这种生活不仅仅是艺术家的个人小生活，而是与时代相联系的人民群众的大生活。[29]

余友涵的文字仅仅给出了一个个人的背景，事实上，余友涵的艺术在一个特定的历史时期成为了一个意识形态游戏的一部分。个人的兴趣与表现游戏被填充了冷战后的政治佐料，这些政治佐料来自中国的批评家、海外的画商、西方的主持人，当然也很自然地来自艺术家自身的本能化了的政治情绪。毛泽东的历史已经过去了，但是，毛泽东的影响仍然弥漫着，这是将近一个世纪的马克思主义导致的社会主义的政治历史在毛泽东身上的体现，这样，这个历史人物的形象就不可避免地具有了综合的特征。

余友涵的波普艺术所具有的风格产生于一种个人情绪和对历史的个人看法，几乎不是一种现代主义的那种语言的逻辑递进的结果，好像野兽主义之于新印象主义。余友涵与王广义、李山以及其他一些艺术家一样，没有所经历的八十年代末到九十年代初的这段特殊历史时期的生活背景，就不可能产生所谓的"政治波普"艺术，正是这个特殊的历史时期，个人的偶然之举成为了历史的必然

结果。

1989年到1991年对于张晓刚来说，处在“一个分裂阶段”，表现主义的作品挂满自己的空间。1991年，张晓刚到了德国，在这个国家断续停留了2年，并写了一封带有民族主义忧虑的信给批评家栗宪庭。回到国内后，张晓刚参加了由王林主持的“中国经验展”，不过，这时他的画风没有明显的变化。展览展出了他最早画的“全家福”和一些变形的肖像，那些肖像画夸张变形，仿佛是用广角镜头拉得变形；而“全家福”中的形象颇为正常，艺术家在这两条思路



王兴伟
上升
1999
84×198cm
丙烯

中徘徊。

1994年初的几个月几乎是一个关键，4月份，张晓刚开始画出就要产生新风格的作品。艺术家本能地意识到，必须确定新的表现方向，因为在这个时候，“我的整个心态使我觉得我已经没有表现主义”。出现这样的情况很大程度上“是我到了德国看到了表现主义，我发现我的气质跟他们完全不一样，我在那儿看到的超现实主义画家的作品，感触很深”。这时，张晓刚才发现，将表现主义的语言同超现实的语言结合起来的努力是没有结果的。真正的个性是倾向于“一种很冷的东西”。“我喜欢肖邦式的那种，或莫扎特式的这种艺术家。其实我喜欢超现实主义的路线，我是属于这个类型的，原来误认为我也可以进入基弗尔（Anselm Kiefer）那个队伍的。”从德国回来之后，丰富的视觉调查导致张晓刚回头开始真正明确应该“画一种很中国的东西”，而不是像一种人们熟悉的风格。

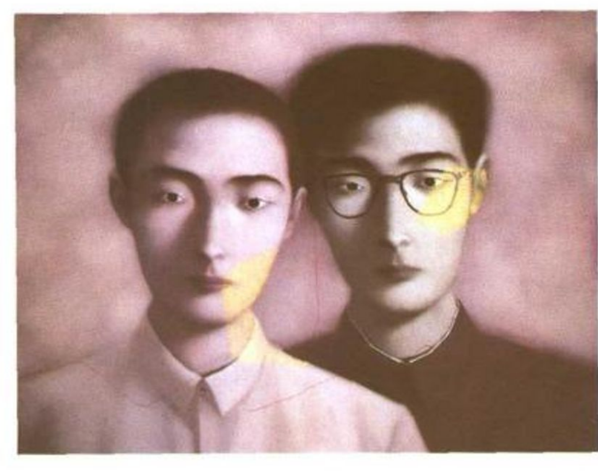
当开始注意超现实主义的倾向时，张晓刚要解决的课题是又如何同现实主义的方法区别开来。对于一个前卫艺术家来说，回到学院写实主义将更是一种讽刺。

张晓刚开始去表现一种很客观——“假客观”（张晓刚）——的那种东西，技术上既要回避表现性的粗略，又要远离真实的客观，就像西方超现实主义画家那样，创造一个虚假的真实出来。于




王兴伟 又不是一百分 1998 165×240cm 丙烯





王子卫
奖状
1990
91.5×147.3cm
油画

张晓刚
大家庭 No.2
1996
100×130cm
油画

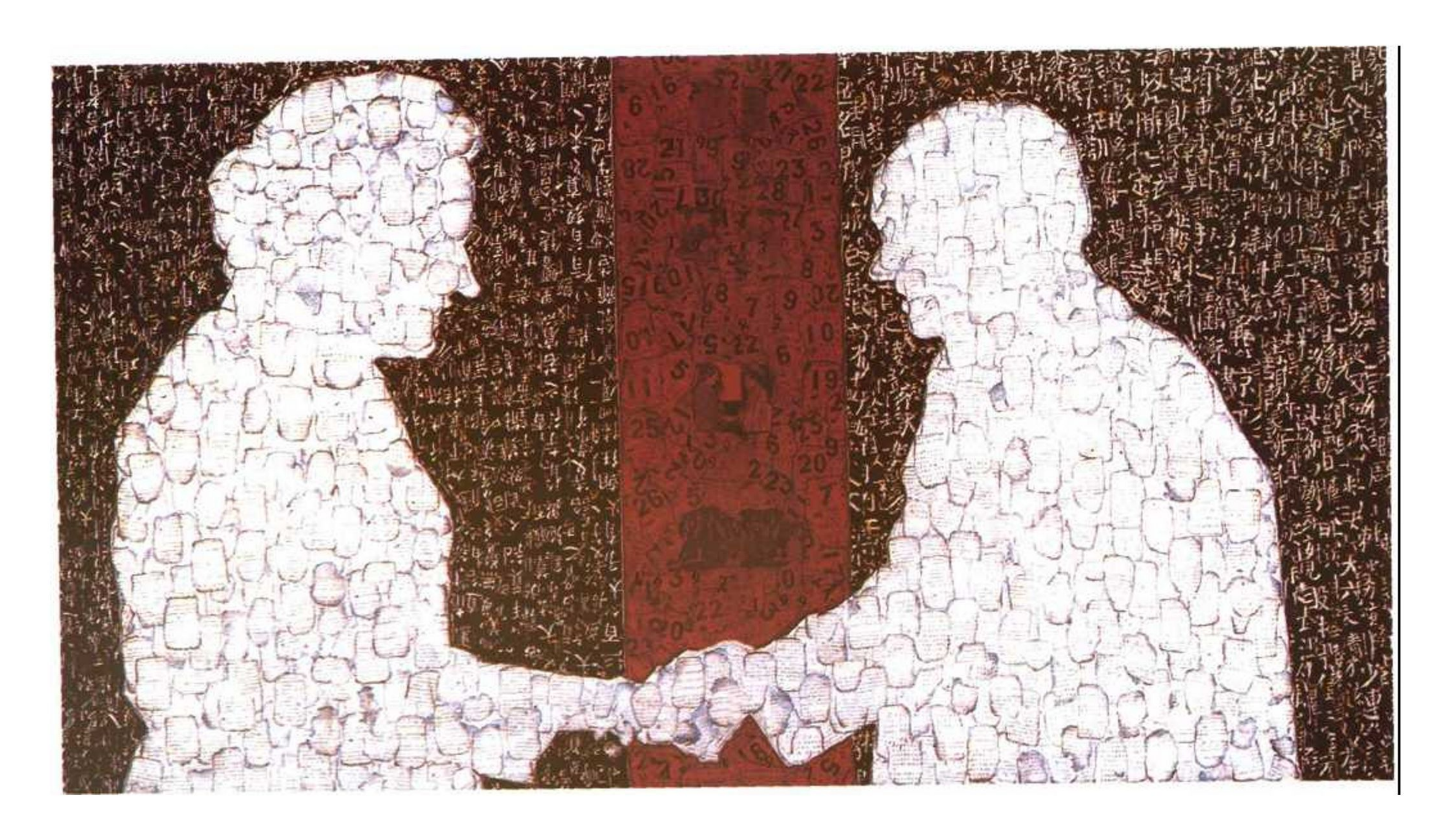
是，张晓刚从旧照片衍生出一种新的个人风格。表现主义的训练使画家摆脱了写实的真实性和技法；创造性的观念使画家采用了一种“很俗气的方法” —— 被一些批评家视为“月份牌”方法 —— 来描绘。画家保留了旧照片时代人的表情与服饰，用十分谨慎的态度赋予人物以细节，如类似外光但非常主观的色块和穿来穿去的小红绳。而所有一切又是那样因缺乏逻辑而显得不真实，在保留历史感的同时又弥漫着神秘 —— 超现实主义的气氛。这显然同旧照片区别开来了。在《大家庭》系列作品中，张晓刚通过将人物的脸变形，几乎单调的色彩上加一点点其他的颜色以及对光的不真实的保留，构成了他典型的个人风格。毫无疑问，对语言的探索也来自潮流的影响，1993至1994年期间正是“玩世写实主义”和“波普”作品产生普遍影响的时期，观念形态的表现也成为一种诱惑。但是，从根本上讲，正是画家独特的视觉方式使这种风格在九十年代成为一种当代人反观历史的审美象征，只是以后，画家为自己的艺术也找到了文化思想方面的依据。

“1993年我刚开始画《全家福》时，是基于被旧照片的触动。我无法说清楚那些经过精心修饰后的旧照片，究竟触动了自己心灵深处的哪一根神经，它们使我浮想联翩，爱不释手。经过一个阶段后，我才逐步认识到，在那些标准化的‘全家福’中，打动我的除了那些历史背景之外，正是那种被模式化的‘修饰感’。其中包含着中国俗文化长期以来所特有的审美意识，比如模糊个性，‘充满诗意’的中性化美感等等。另外，家庭照这一类本应属于私密化的符号，却同时也被标准化、意识形态化了。我们的确生活在一个‘大家庭’之中。在这个‘家’里，我们需要学会如何面对各种各样的血缘，有关亲情的、社会的、文化的等等 —— 在各种各样的‘遗传’下，‘集体主义’的观念实际上已经深化在我们的意识中，形成某种难以摆脱的情结。”[30]

生活在的上海画家刘大鸿被认为“比起中国当代任何其他画家更有获得‘改革画家’桂冠的资格”[31]，尽管刘大鸿受到太多的传统 —— 包括西方艺术传统 —— 的影响，但是，从题材到对题材的处理，表明了这位画家对当代社会的敏感性。

刘大鸿是张培力的同学，但是他没有像张培力那样对绘画以外的问题感兴趣，他从中国传统和民间艺术到波斯细密画、中世纪尼德兰的寓言艺术，从古典风格到现代艺术，寻求表现自己对历史与现实的看法。象征、寓意成为刘大鸿绘画艺术的特点，只是在八十年代末，他开始将故事性的梦幻用于反讽与揶揄，如像《上海滩》（1987）、延安时期的扭秧歌、文革时期的样板戏、古代形象和现代女郎、中国龙舞和西方音乐、中国陶俑的放置和西方绘画的再现，丰富的人物和场面构成了有趣的风俗画。以后的《腊月》（1988）、《仲秋》（1989），画家利用了大量的民间故事、历史故事和当代生活中的内容，将画面描绘成一个混乱的、让人看不尽说不完的浮生世界。

刘大鸿的绘画资源来自画家的阅读和经历，他利用了古典民间



薛松
接触
1997
96×108×2cm
综合材料

文学，也收集了当代政治历史文献．那种细致的故事描述和概括的人物描绘以及滑稽的情节表现事实上属于传统艺术的一部分、不过，刘大鸿讲述了今天的故事。刘大鸿描绘的故事需要仔细阅读，因为在一个整体的梦境中，有着不同时代和不同内容的小故事，正是这些小故事，构成了巨大的、不可分割的梦幻整体、一个被重新组合的现实。

刘大鸿九十年代初的艺术因其对社会问题的反讽、属于政治波普的一部分、他与其他波普艺术家不同、他注重绘画的传统表现意义，这样，他很自然地为九十年代的政治波普提供了一种具有持续影响力的风格式样、这种式样为当代艺术史的审美问题研究提供了有趣的素材。

魏光庆早在八十年代就因行为艺术《自杀》产生影响。1991年的《黄皮书》被认为是“从形而上的焦灼情绪中摆脱出来，转而思考‘文化批判’这类更为现实的人文背景问题”(祝斌)[32]。八十年代，魏光庆对类似加缪这样的哲学家感兴趣——“真正严肃的哲学家问题只有一个：自杀”，而在九十年代、这位艺术家注意到了沃霍尔的“15分钟”出名的说法。[33] 1992年，魏光庆完成了他九十年代最早的代表作品《红墙》系列。“红墙”的符号与图式内容取自《朱子治家格言》、艺术家希望将自己对传统道德的理解以一种通俗的构图和制作表现出来。与八十年代不同、魏光庆没有表现出对思想阐释的刻意态度，这位艺术家几乎没有任何评述，艺术家将红色的砖墙进行了规整的勾勒、并采用十分讲究的色彩对木版画中的人物与场景进行了趣味化的处理与描绘。使得“红墙”作品在视觉上具有一




冯梦波
抓革命　促生产
1992
88×100cm
油画

种特殊的冲击力。魏光庆没有像王广义那样从政治化的符号中提取主题，而是对历史和道德题材方面感兴趣，这表明了魏光庆的特殊的敏感性。在广州双年展上，“红墙”作品中出现了商业社会中的产品。由国产和日产的胶卷筒对称拉出“家门和顺”的主题，“胶片”中局部的敷色使表现具有绘画性，与大面积空白形成有趣的呼应。广州双年展的学术评语这样写到：“这件明显带有象征与寓意的波普语言的作品，以中国传统木刻读本图式和强烈的色彩以及充分的尺寸，改变了波普语言原初的性质 —— 对意义的消解。它为我们今后一段时期里对西方当代艺术语言在新的情境中的变异的研究，提供了一个有价值的范例。”

1993年以后，魏光庆完成了《色情误》系列。明清话本小说中的插图与流行杂志中的女性形象并置，将性、道德与意义这样的问题联系起来。这种联系被认为是“针对生活、针对生活与文化之间的‘当代问题’提出了责难与挑战”（赵力、郭彤），这种对图像给予意义的附加是九十年代最初几年批评界的阐释习惯导致的结果。实际上，魏光庆在这个时期完成的波普作品仅仅是一个印证：在这个转型的时代，没有什么是不可以的，也没有什么是有价值的。“探讨东方性传统与当代伦理、商业和意识形态方式间的关系”（黄专）的寓意性阐释是因为图像内容导致的，真实的情况也许是这样：没有任何可以值得认真对待的主题，而“性”这个主题应该是一个很自然的、别无选择的选择。

薛松的由烧过的印刷品碎片构成的中国文字和图像在波普艺术中具有特殊性。与其他艺术家一样，利用烧过的印刷品碎片不是深思熟



张培力
1990的标准音
1991
100×80
油画

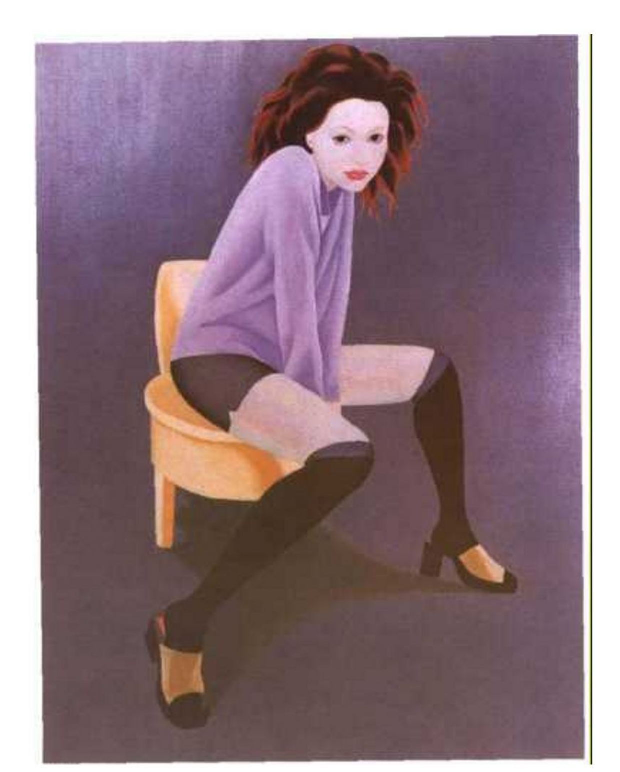
虑的结果，而是起源于1992年的家中一场大火后的现场情景。之后，这位艺术家利用烧过的印刷品碎片拼贴出不同系列的作品，如“梅兰竹菊”，艺术家使用的碎片来自涉及“梅兰竹菊”的印刷品。而当涉及当代社会问题的题材时，薛松又去寻找有关内容的印刷品碎片。这样，观看薛松的作品就不可以仅仅限于构图和整体效果，而应该关注碎片中的细节。这种表现语言在制作和效果上都具有不可替代的特征。由于艺术家更多地关注社会现实，所以，利用有意识的“烧”以及烧的结果来隐喻“否定”和“批判”的思想内容就显得具有特别的态度：从对传统笔法的轻视与否定，到对国际政治的质疑，艺术家都采用了这个独特的立场。为了作品的制作，艺术家从书店购买了不同类别的印刷品，他将已经成为历史的符号再次作为新的素材来构成新的形象历史，使外来的文化与历史符号成为自己艺术的形象资源，这种刻意的制作使他的作品显得具有工艺的性质。不过，在众多世俗的、完全商品化了的波普艺术泛滥的时期，薛松坚持自己艺术的严肃性，保持了一种稳定的个人风格和严肃的艺术倾向。

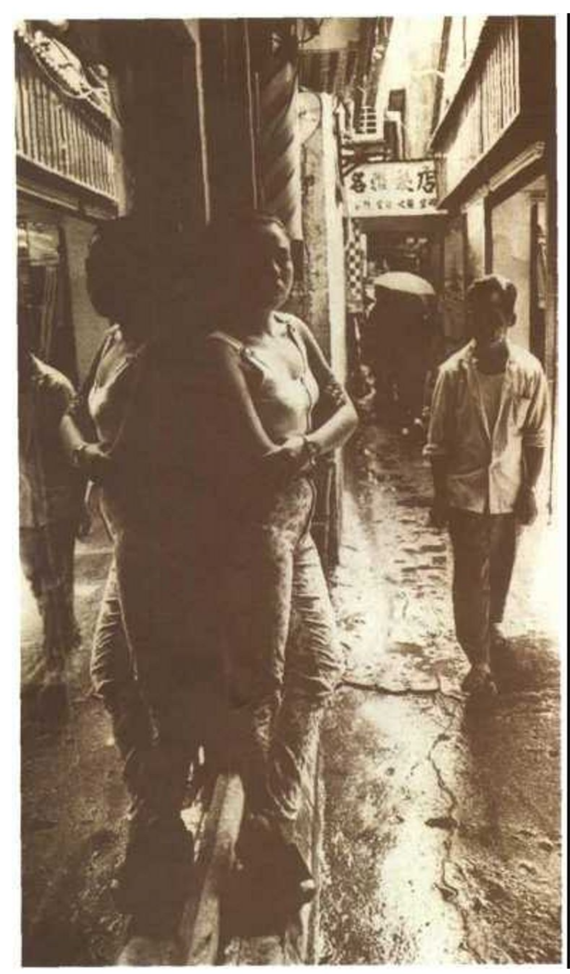


# 第五章　女性艺术

# Chapter 5: Feminine Art

## 女性问题





杨帆
灰色
1999
150×130cm
油画

1994年深圳布吉镇的发廊“小姐”
陈远忠摄

九十年代以一个女性的角度讨论女性艺术的第一篇文章也许是徐虹于1994年发表在《江苏画刊》第7期上的“走出深渊给女艺术家和女批评家的信”，而作为女性艺术家从事艺术的历史却是开始在难以确定具体时间的漫长的过去。在1998年的“世纪女性艺术展”的画册里，女性批评家陶咏白对二十世纪的女性艺术历史作了回顾，使世纪末的观众重新复习了何香凝、唐石霞、夏朋、潘玉良、方君璧、关紫兰、熊氏三姐妹（熊璧双、熊耀双、熊佩双）、蔡威廉、王静远、丘堤、孙多慈、郁风、梁雪清、姜燕、王霞、温葆、徐坚白、俞致贞、王叔晖、吴青霞、陈佩秋、冯真、阿鸽等这个世纪不同时期的女性艺术家的名字和她们的作品。

即便中国的女性在二十世纪初就全面开始了争取独立和权力的斗争，但是，将不同时期的女性艺术家和她们的作品看成是一种女性主义和力量的表现是幼稚的，事实上，大多数女性艺术家从事艺术是出自天生的爱好与自然的本性。不过，女性艺术家在艺术史中的地位与实际艺术社会化活动中所处的位置显然是次要的，或者说与男性相比，是微弱和附带的。是否艺术有一个本质以及关于本质的真理性标准使得女性艺术只能处在次要、微弱或者附带的历史地位，而不能享有女性身为人类应有的完整的出场的权利？这个问题在后现代主义盛行的时代被重新提出来应该是合乎逻辑的。

作为一位艺术家，徐虹写道：

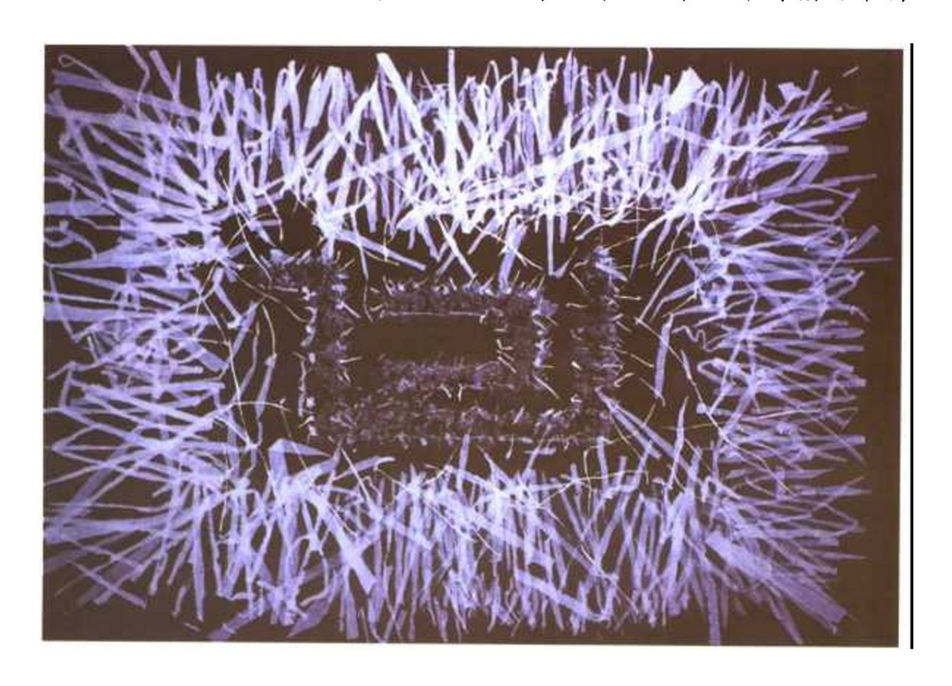
> 中国的现代艺术潮起潮落，北京的批评家提名展结束又开始，广州双年展也到了第二轮。虽然这些展览在组织结构和评选作品上与官方的全国美展不同，但它们基本上是延续了陈旧的男性至上主义传统的艺术活动。一群大男人围坐一起，讨论哪些女艺术家的作品够格参加，哪些不行，最后选出吻合他们标准和口味的女艺术家作品妄加评论。[1]

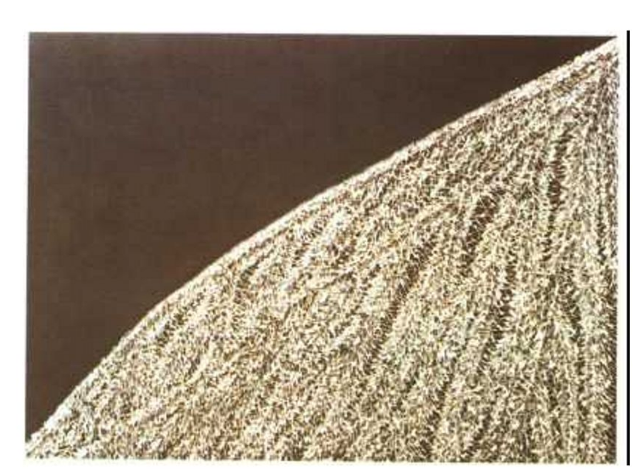
显然，这位女性艺术家所讨论的不是类似节育或堕胎、劳力分配或就业机会方面的问题，而是女性艺术家在艺术活动中的位置与权利以及隐含在其中的在艺术历史中的价值。接近九十年代中期出现的关于女性艺术问题的讨论与西方的女性主义艺术批评的产生时间并不同步，这并没有使中国艺术领域的女性主义者感到有什么不适。有趣的是，在没有任何男性主义者或者无意识为男性主义者对女性主义批评持否定态度、像一些西方艺术史家或批评家指责女性主义的观点为狭隘或者自我放纵并损害艺术史的情况下，女性艺术家在主要是出版物这样的媒体的影响下将“女性主义”这个课题提交出来，并发出号召走出男人在艺术领域构成的“深渊”，这表明了在实际的生活中，女人所处的位置始终是弱势或者说是与男人不相对称的。的确，在过去的若干年里，涉及艺术的展览与学术活动的组织者几乎为男性，展览的艺术标准因男性的主持导致事实上由男性来确定，徐虹没有追究为什么女性艺术家和批评家在各个艺术活动中大多为少数，但她大致认定这样的现象与几千年以来的父权制有关。历史地看，女性因为很少有权利参与社会生活与权力事

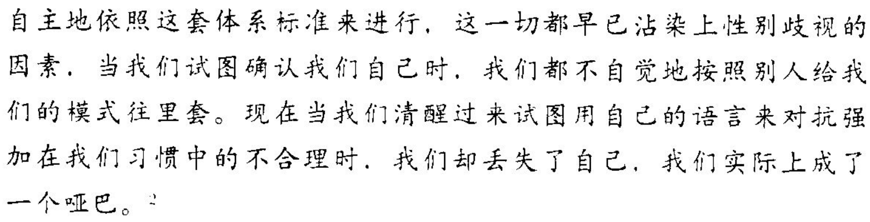
务、这就使得女性进入各种文化层面的机会较之男性更少，以致导致女性族类能力的减弱，进而控制权力的可能性减少。因此、那些由男人控制的展览的艺术标准自然由男人在确定。

无论怎样、徐虹坚持女性在艺术领域里找不到位置，歧视女性的“荒谬的局面”继续严重地存在着、以致艺术的性质受到不正确的限制与规定。

几乎现有的一切制度规范，包括哲学、语言和图像的建立，都是按照一种性别所设置的。就连女性自己的语言和思维习惯都不由







自主地依照这套体系标准来进行，这一切都早已沾染上性别歧视的因素，当我们试图确认我们自己时，我们都不自觉地按照别人给我们的模式往里套。现在当我们清醒过来试图用自己的语言来对抗强加在我们习惯中的不合理时，我们却丢失了自己，我们实际上成了一个哑巴。[2]

女性因历史的原因直至九十年代仍然被认为是虚弱的和不重要的、这是权力化作语言监控以致使得女性自身也丧失自信的结果。人们富于教养地收藏女性艺术家的作品，却有趣地谈论着她的妓女的生涯、这显然是男性至上主义的一种富于文明特征的暴力姿态。所以、当不自信的女性面对男性的自以为是的评判时、总是默许或无可奈何。不像一般的对男性至上主义的批评、徐虹的用词是暴烈和没有余地的、她认为“人类在男性至上主义的思想支配下干了背离人类根本利益的种种恶行和蠢事”，将这个一般概念放在针对艺术现状来使用、自然表明了这位女性艺术家对艺术和艺术批评现状的不满。她甚至对从八十年代开始直至九十年代不断出现的前卫艺术潮流或展览也提出批评、认为那不过是“同性者俱乐部”。她担心：“如果让这种早已过时的方法继续在跨世纪的今天存在、那么表皮的现代主义与本质上的父权主义将会分裂我们的头脑和身体，这样的分裂最终将导致艺术真正没落。”这涉及到对艺术意义的再次理解和艺术价值内涵的重新确认的问题。这种从女权主义角度发问的立场已经远远不是争取女性在艺术创作和艺术活动中的一般权

徐虹
飘逝的回忆
1996
80×120cm
画布、石子、宣纸、胶

徐虹
生长的空间
1997
100×140cm
画布、石子、宣纸、胶





张温帙
林之灵
1997
2＋200×70×60cm
陶

施慧
结
1994－1995
800×270×120cm
棉线、宣纸、纸浆、木

力的问题，什么是现代艺术的历史？什么是当代艺术的完整含义？这成为九十年代艺术史家和艺术批评家面临的政治问题和学术问题。

徐虹是五十年代出生的艺术家，出自性格上的原因[3]，徐虹以一种挑战的姿态在九十年代中期引发了女性主义艺术问题的讨论。无论徐虹在提出“走出深渊”的概念时是否以“预设敌人”为前提，但是，将女性问题提出来无论如何是有历史价值的，这是徐虹在九十年代艺术史中的主要作用。

正如我们在研究“新生代”艺术中已经提及到的，早在1990年就有中央美术学院的女教师姜雪鹰、刘丽萍、李辰、陈淑霞、喻红、韦蓉、余陈、宁方倩8位画家参加的在中央美术学院陈列馆举行的“女画家的世界”。可是在1995年，不同规模的中国女性艺术家展览不断出现，这年的《江苏画刊》还出版了“女性艺术专辑”，以至女性艺术被认为是1995年中国绘画领域的“第一大景观”。这样，“女性艺术”这一概念的内涵，什么是属于女性的“女性话语”以及女性艺术在中国当代艺术中的位置的问题自然也被提出来。

显然，女性艺术问题的提出涉及到最为直接的方面是对自八十年代初开始的现代艺术思潮的评价，如果按照女权主义的观点，没有对女性艺术作出正确的定位与评价，过去的艺术史肯定是应该修正甚至重写的。没有人对从广义的角度上强调“女性艺术”出自女性艺术家之手有什么特别的艺术意义，艺术家阎平在回答徐虹的富于引导性的提问时就非常反复地指出，女性在社会中是否是被动的关键取决于自我的认识，理性和感性的成分在女性和男性之间没有明显的分配比例[4]。发问的关键可能是“女性艺术”中蕴涵的不同于男性的特殊“话语”和精神领域。徐虹、廖雯、陶咏白在为女性艺术辩护时都回顾了女性艺术的早期历史，在涉及到五十年代的女性艺术时，她们的看法通常是对“工农兵”统一化形象所具有的健壮、单纯、乐观表现的不满，这种不满不是因为艺术存在着一般的政治指导原则，强调统治者的意识形态倾向，而是对其中隐含的“符合男性主体制”的父权制意识形态惯性的反感。

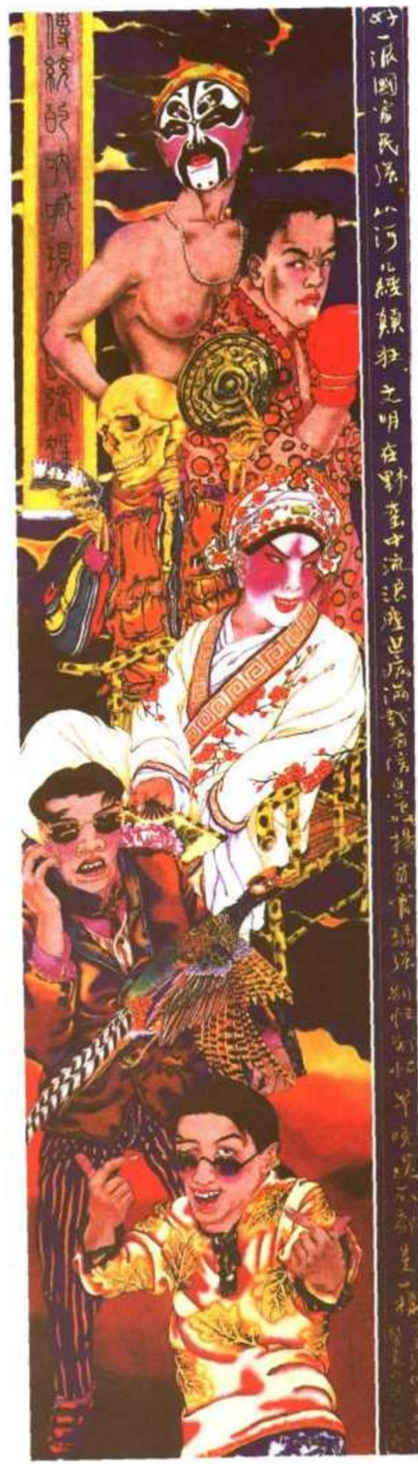
作为毛泽东“文艺必须为工农兵服务”论断形象阐释的“工农兵”符号，可以作为典型的例子。它曾被做成雕塑、浮雕、绘画、图案广泛出现在各种地方。这种符号模仿苏联女雕塑家穆希娜的《工人和集体农庄妇女》，由两名男性（工人、士兵）和一名女性（农民）组成，一名男性（持枪的士兵）站在最前面，另一名男性（伸手指示前进方向的工人）站在最中间，而妇女（抱着收割的谷物的农妇）则紧靠他们身后。这样，作为无产阶级政党的文艺政策，终于和不知“女士优先”为何物的中国传统男性中心文化形成巧妙的融和。“工农兵”符号象征性地反映了这一阶段中国艺术创作中女性形象的特征和位置。

与此相对照的是，同一时期中国美术中出现一种“战天斗地”的妇女健壮、生动、活泼和富于性格魅力。但对这些特征的偏好使造型艺术作品中的妇女趋于男性化。妇女形象男性化，也是统治集团在性问题上所持的清教徒态度（至少在公开场合）与中国传统文化深

层心理中将女性特征等同于挑逗淫乱这种态度一致。[5]

贾方舟在对"九十年代中国女性艺术扫描"时这样写到：

二十世纪以降，随着社会的变革，知识女性始有了自己的人格尊严，她们或投身革命，或参与各种社会文化活动，其中也不乏有成就的艺术家。但就艺术创造而言，她们依然囿于上千年的男性文化体系之中，没有太多可称道的实绩，更没有形成属于女性自己的话语。50–70年代，在妇女翻身解放的政治背景下，一味强调的是"时代不同了，男女都一样"。这种无差别的"男女平等"理论，遮蔽了女性对自身的特质与潜能的发挥。"男人"一旦成为女人为之奋斗的目标，平等的含义便异化成女性的男性化，甚至在外形特征上也以雄健、粗壮有力为美，这无异于改变女性性别特征，把她们集体地变成男人。在这种情况下，女性艺术家的创作也不得不在空洞的、慷慨激昂的时代大风格中表现为一种"无性别"特征或非女性化倾向。直到八十年代，女性艺术家仍未在整体上形成自己的语境，她们依然还是在男人的世界里用男人的尺度寻求成功的机会。[6]





1

刘彦
传统的呐喊与现代的张狂之一、三
1997
131×37.5cm
纸本

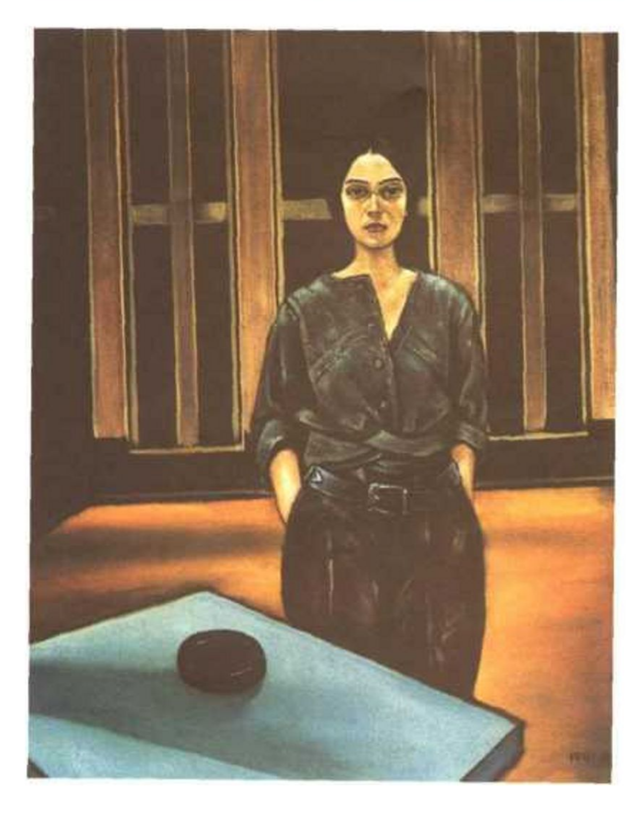
作为男性批评家，贾方舟具有天然的同情心与理解力。但是，追究历史的最初原因已经超出了艺术领域。事实上，到了九十年代中期，女性艺术家数量的增加和展览活动的频繁不表明女性艺术"由边缘逼向中心"（贾方舟），相反，将女性艺术作为一个人类艺术重要的组成部分给予健康的发展，可以使我们重新发现人类精神中被忽视的一面。在1995年7月出版的一本题为《原女性艺术》书的序言里，作者强调了女人不仅仅是争取做人的权力，更重要的是要争取做真正的女人。

如果说现代主义女权运动的口号为"女人是人"，即女人应该与男人平等（妇女解放= 解放黑奴），那么，现代主义之后的女权运动（最好称为女性主义）则当以"女人是女人"为纲领，即女人不仅是人而且是女人，她们应该凭自己的天性来重建这个世界，起码提供重建的理想和信仰。[7]

指出女性艺术家具有"自在、自主、善意和爱心"并不是一个新的理论课题，将这些语词后面的真正的特殊性与男性区别开来并不是一件容易的事。所以较为困难的是，即便在政治和经济地位方面确认了女性的权力和价值，中国女性艺术家也仍然可能沉于"男性话语"，属于女性自己的"生命本身"或"天然的本性"不仅仅是在同男性进行了理论上较量之后就能自然凸现







张蔚兰
准新郎新娘不到半分钟的梦系列2
1998—1999
60×60cm
仿古绢本、木框、绸缎、金属钩

黄佳
烟灰缸
73×65cm
1991　油画

出来、女性本身的天然创造力仍然是这个时期必须给予强调的。也就是说，“女性话语”究竟意味着什么？无论怎样，八十年代的现代主义对旧有命题的颠覆和对自由的争取为九十年代的女性艺术发展提供了基本的前提。丰富和自由的表现的可能性被认可，那么，女性艺术家的独立自主的“自我探寻”便有了可能。在承认历史的作用方面，因为女性主义的焦灼，徐虹的语言较之其他批评家更为激烈，可是，当对新生事物的渴望唤起了一种有效的批判精神，作为基本障碍的文化专制主义被清除出去，使艺术探索成为可能时，女性作为人类的一个族类已经有了自我表现的权力，这是一个非常基本的事实。九十年代的真实情况是，没有任何人刻意蔑视女性艺术展览及其作品，没有人不想知道女性艺术家的内心真实世界究竟如何，没有人不对出自女性的艺术作品发生兴趣，那种将女性的存在视为“像哑巴一样长期处在‘失声’的沉默之中”的情况在这个时代被本能地视为错误。

从更为深层的方面看，女性在现代社会受到的压迫的方式是一种以文明为表征的语言导致的，这种由男性控制的语言构成了对女性的教育、改造、控制和整治，使得女性自身无意识地被异化为男性话语世界中的被无形中改变了的人，以至那个被称之为女性“本真”的东西被扼杀。现在的问题是，在女性可以任意摆脱男性和任意与男性做爱、追求力量和性感的时代，在女性可以任意描述她的精神世界而不会被男性所轻视的时代，在女性甚至可以像男性任意挑选女性那样挑选男性做她指定做的事情的时代，在女性可以用金钱购买男性的时间、身体和大脑的时代，女性艺术家的“本真”究竟意味着什么？当批评家或者艺术史家在警惕女画家和男画家一样用相同的方式去描绘人物、风景、山水、花鸟“终究不是女性的声音”时，女性自己对世界的解释究竟除了个性与女性特征外是否有一个形而上的女性终极？批评家的小心是可以理解的，他必须关注并强调女性艺术家在用自己的话语重建现实时才能获得表达个人经验的权利，并且的确可能发生的是，当“女性艺术家一俟将探寻的目光转向自身，转向个人经验的陈述和心灵事件的表白，这些深潜的情感领域便成为建构女性话语的理想境地”。不过，抽象地讨论女性精神的“理想境地”也许只是工作的第一步，客观地讲，两性间的差异不是谴责其中一方的理由而正好是彼此存在的前提。在女性的权力表达方面，历史地看，中国妇女付出的失去个性的代价的原因与社会制度相关联，与文化传统相关联。

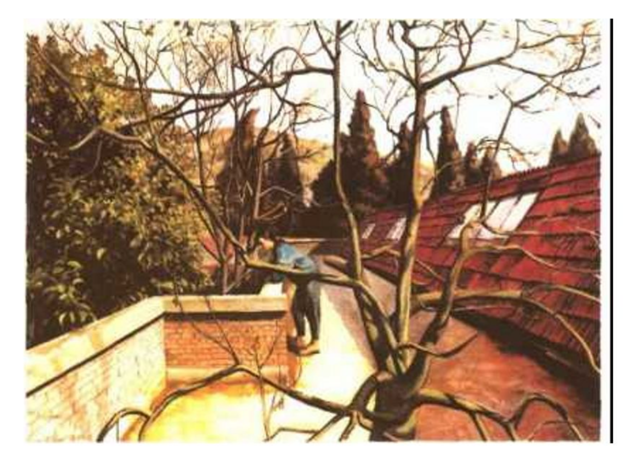
与西方艺术史领域的情况不同，中国当代艺术史的方法本身没有任何系统和标准，几乎延续着文学性论说的传统，这里，闪烁不定的观念在没有体系支撑的情况下缺乏有针对性的框架，因此，如何追问叙述历史中的价值尺度并发现其中的父权性质就变成了一个很容易掉入牵强附会的陷阱的问题，同时，掉入庸俗社会学的可能也是存在的。说到底，问题的关键不是对艺术史价值尺度的一般考察和追问，而是努力凸现女性精神世界的价值而使视觉领域呈现新的丰富性，讨伐历史的最有效的方式是建立新的观念并去实践它，只有在这样的立场上，才可能真正发现富于挑战性和说服力的证

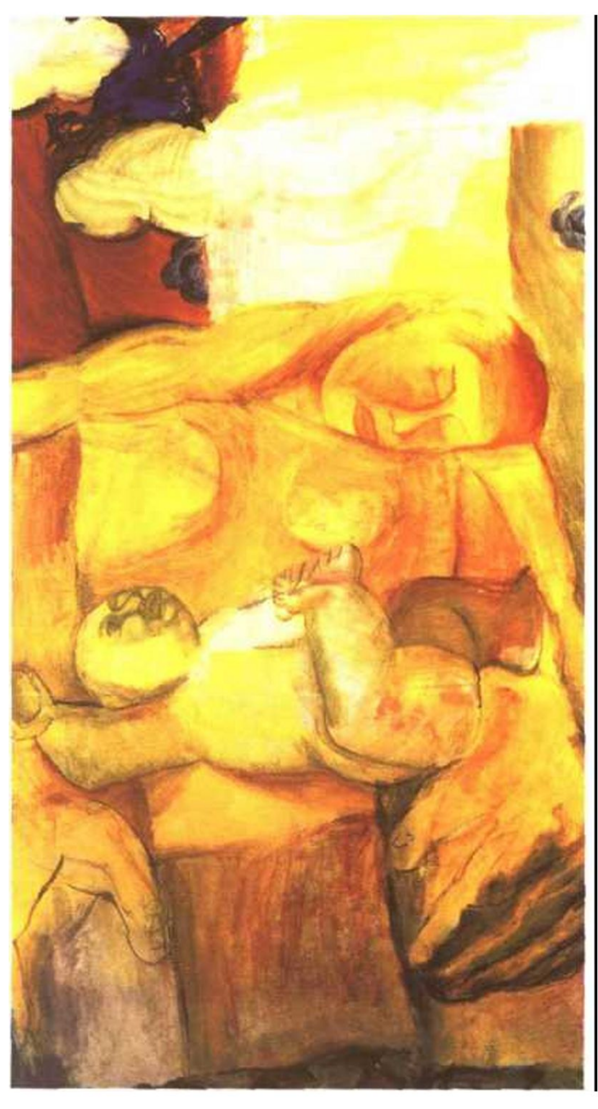
据。这样的看法在九十年代的女性主义批评中没有清晰的表达。

九十年代女性艺术的显著特征被认为是“从男性话语中分离出来，转向对自我价值的探寻”（贾方舟）。事实上，批评界对女性艺术家的关注源自女性艺术家的展览与活动的增加以及女性艺术家采取了不仅仅是绘画的一般方式和手段，装置、行为以及综合手段的运用、不同风格的表现，使艺术界对女性艺术家的可能性有了新的认识和期待。不过，从作品的精神或者形而上的层面分析女性艺术家特有的性别身份不是一件容易的事。当批评家使用“独特的女性视角”、“高度的个人经验”、“多重的情感体验”和“她们特有的直觉和生存本能”这类短语时，对画面的女性本质的确认不一定是成功的。这就提出了一个问题：面对一件作品时，是否一开始就必须确认作者的性别身份或者说确认性别身份成为判断当代艺术的一个前提步骤？这类问题变得富有挑战性，因为直至九十年代末，也很少有批评家，包括那些鼓吹女性艺术的批评家对于女性艺术的判断是在事先确认女性作者身份的前提下开始批评工作的，由于女性的形象符号的特殊性因心理的复杂性变得不是都能够识别，一旦面对抽象与综合材料制作的作品时，观众必须事先了解作者，以便面对作品时不至于出现尴尬与错误。这是一个涉及全球女性艺术的公共课题。事实上，批评家在分析女性艺术家的作品时往往出现勉强的语词、或者说出现语词的很难确认其有效性的游戏，例如当贾方舟分析女性画家喻红的作品时是这样表述的：

她一反传统的肖像图式，自由而大胆地在画面上作出自己的选择。她有意把她笔下的人物（多为青年女性）处理成“剪影”效果，将她们从虚幻的空间中“孤立”出来，造成一种与周围环境的疏离，淡化人物与现存世界的联系，在分离中进入一种自足状态，这里除了暗示女性寻求自立的精神愿望，还隐喻着她们对现存空间的冷漠，这个“空间”也可以解释为一个以男性为中心的人文空间。而喻红正是在探寻女人作为“人”的存在意义的同时，对其生存空间作出了象征性的解构与批判。

正如批评家自己所说的那样：“这样来解释画家的作品，难免强加于人。”判断画家的女性的反叛真的是用事前验明女性身份之后的语词肯定的结果吗？是什么力量赋予了事前了解作者身份的批评家以确认女性艺术的女性特征的权力以至没有任何力量能够反过来给予否定而又不丧失对女性主义的应该有的尊重？批评家普遍非常肯定地指出女性艺术家“本人并未意识到而在潜意识中实际存在着的某种感觉倾向”的现象是可怕的，因为这很可能是出自对女性主义势力和立场的维护和坚持导致的呓语。心理学意义上的性别分析与对艺术领域人文精神的性别特征的判断无疑是不能同日而语的，否则，女性主义就变得非常的非人文化。就此看来，轻易地给一件作品的性别特征下结论的现象导致九十年代女性艺术批评出现幼稚的描述。于是，类似陈妍音的《箱子系列》中将日常生活中常用事物如桌子、电熨斗光滑的平面置以尖状物，或张温帙《豪猪系列》中的齿状物所可能唤起的“陌生感、紧张感、恐惧感、不安全感与不协调感”真的是女性化的吗？王彦萍画中的男性确有给批评





孙蛮
三月三
1997
73×91cm
油画

王彦萍
母与子——沙发
1997
200×100cm
水墨







夏俊娜
青春组曲1－2
1997
130×160cm
油画

罗菨
花花世界系列《今天新闻的主要内容有……》
1995
86×95cm
熟宣纸

右：孙国娟
叶子的变异 No.11
1998
130×150cm
油画



家提示出的“目光猥亵、心怀叵测的‘偷窥癖’”的女性观察立场？这些女性艺术家真的像批评家所提示的那样对男性保持一种持续的不信任？一种逃避的恐惧？或者一种时时存有的厌恶？是否在此之前，男性构成了对这些女性艺术家的持续性的压迫以至在突然的一天她们敢于全面展开对男性的攻击与批判？是什么力量导致她们突然开始了自己的革命性的“语源”创建？九十年代中期的女性主义批评家没有回答这些问题。

在女权主义批评家的语词里，“自炫意识”较之“自喻”与“自赏”更为具有革命性，因为“它是对长期以来将女性置于被赏地位的男性视觉文化的自觉抗拒”。例如，花被普遍视为女性的象征，但是，新的女权主义者将花视为一种女性的“自炫”反抗姿态。例如王季华、李辰和朱冰将花画得很大、“很性感”，廖海瑛和孙国鹃将花转换为器官，造成视觉上的冲击。无论朱冰的《恶之花》系列，还是王季华的怪诞表现，其中攻击性的个性及其个人化的心理特征在起着支配性的作用。但更多的情况是，画家对内心的冲动有了极端自由的表现，而将她们的作品作为女权主义的武器，以便陈述“女性的尊严”或者表现“压抑状态的性意识”的放肆，则是画家动机之外女权主义者的政治目的。

正如陶咏白在她的“与世纪同行——中国女性艺术的历史足音”里将百年来的中国女性艺术家的历史作了富于成果的回顾中提示出来的，“在二十世纪的征途上，女艺术家从参与社会的变革到女性自身的解放，留下了一串铮铮的足音”。而历史地看，影响女性在历史中的地位的更为主要的原因来自政治和社会领域。八十年代开始的思想解放运动虽然没有将女权主义提到议事日程，但是艺术领域发生的摆脱专制与教条的深刻变化，使中国女性艺术家的自由与健康的表现成为可能。从呼应“理想主义”的政治口号转向艺术与精神性的表现，直至对性话语的感受和有意识地强调。很难用



刘虹　自语之三（局部）　1994　100×80cm　油画

对女性自身的意识自觉与不自觉来看待八十年代的女性艺术家的艺术活动。西方现代艺术的语言极其表现方式明显地影响着包括女性艺术家的所有青年艺术家，这就为女性艺术家提供了更为宽广的可能。






袁耀敏
谁是淑女 · 新秦俑No.9
1997
100×80cm
油画

塞壬艺术工作室：
奉家丽、崔岫闻、袁耀敏、李虹

### 艺术家

八十年代末开始表现出对女性自身富于忧郁诗意的关注的刘虹几乎以女裸为描绘对象。这位画家的作品标题均为《自语》。直至九十年代，刘虹将女人体置于凌乱的图形的矩形方式的控制中。最初，那些（个）也许是自我的形象代表的人体保留了头像，很快，画家用由凌乱构成的红色矩形遮住了头部，在画家看来，头部已经没有了意义。刘虹的画面富于女性的诗意，这是不言而喻的。其中的孤独、沉默与忧郁很可能与自己的经历或生活状态有关。

此刻，春风轻轻地拂过，牵动着窗外的一丛灌木，灌木长长的枝条微微颤动，宛如一只充满爱的手，轻柔地抚慰着我的心灵。空气非常湿润，天空灰灰的没有云，四周静悄悄的没有人。我坐在窗前静静地倾听，倾听时间流逝时发出的嗞嗞声，这神秘的声音擦过我的耳际，流过我的身体，带着我的生命，一分一秒地逝去，坠入永恒的虚无……我发现我不觉又陷入了自语。[8]

刘虹对女人体的富于自我的表现在“1988西南艺术展”中作品《Melody of Meditation》里有了最初的端倪，画中的人体姿态表现了沉思与孤独的诗意。直至1992年参加“广州双年展”的《自语》，红色的褶皱与矩形开始出现，画家通过色彩和形式给予内心自语的象征性表达。无疑，画家的“自语”是朦胧而不能文字化的，那图像不过是一种心语的形象展示。在1994年的系列作品中，最为公共化的女人形象消失了，色彩也显得单纯而微妙，在社会化的问题不能通过“自语”的方式解决时，画中天赋的形式感成为这位画家的艺术冲动的富于个性的表现。那块“红色的非逻辑而又不可名状的布”并没有任何具体的暗示与含义，仅仅导致一种类似马格里特（Rene Magritte）那样的荒诞与审美。刘虹参加了1995年在北京举办的“中国当代艺术中的女性方式展”，但这位画家的艺术没有女权主义者给人印象的那种争取权力的姿态与精神倾向，因为这位画家一开始就是自由的并且是女性化的。

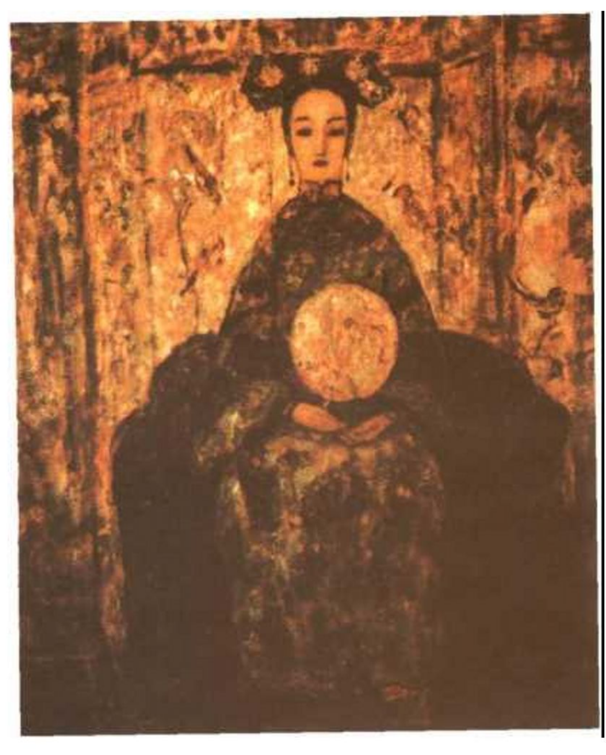
可能是对自己的长相不太满意，我从小就幻想着自己有一个非常美丽的女儿，当然也得有个英俊的丈夫，温暖的家庭，我仿佛在憧憬中看到了给女儿梳头打扮，给丈夫洗衣做饭的情景。5岁时，父母曾问我长大了想做什么时，我毫不犹豫地说“嫁人，生娃娃”。为此父亲笑话了我许多年；如今我女儿已成了他的掌上明珠，她的美丽乖巧已超出了我的预料。[9]

甫立亚的这种典型的中国女性的心理直到九十年代的中期也没有变化，事实上她的艺术也充满了女性的幻想与温情。甫立亚有两年农村与三年工厂的生活经历，可是，出现在这位五十年代出生的女性画家作品中的图像与气氛却那样富于童话般的诗意。甫立亚没



奉家丽　姐妹　1997　104×130cm　油画

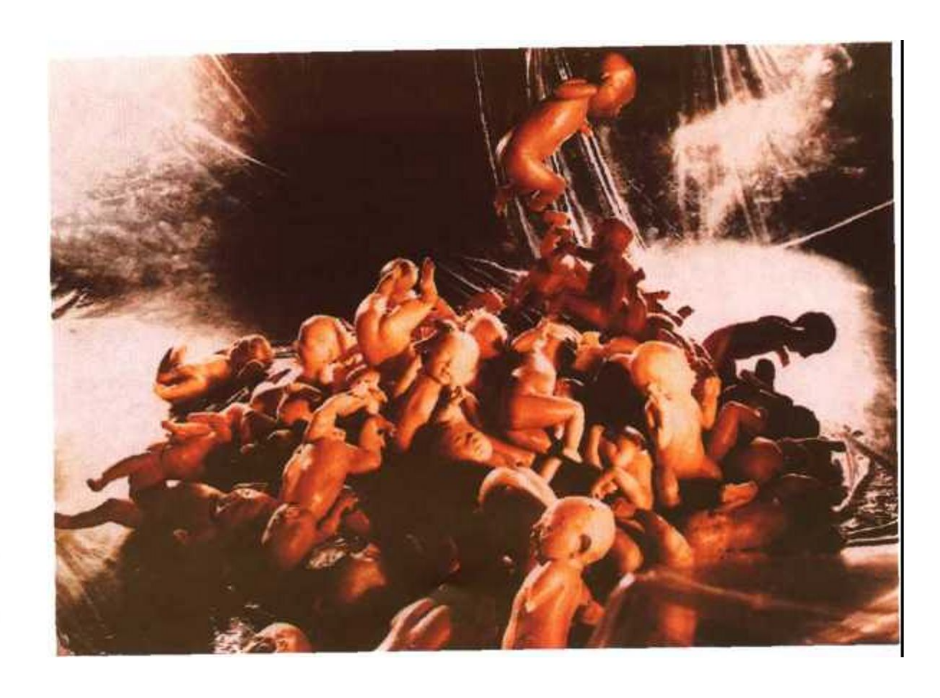




南立亚
花容 — 小房子
1998
72×90cm
油画

贾鹃丽
宫中女
1992
油画

右：姜杰
易碎的制品
1994
塑料薄膜、蜡、透明丝线



有职业画家的习惯，她随心所欲，利用各种材料自由表达自己的内心世界。直至参加1998年的“世纪女性艺术展”的作品，甫立亚也仍然将自己和自己的丈夫打扮成公主和皇帝，放置于梦里的花朵之中，以满足“儿时遥远的记忆”。

与甫立亚一样是五十年代出生的女画家孙国娟于1985年毕业于云南大学图书馆专业，但是她内心呼唤着绘画。孙国娟面对艺术的心境是本真而诚实的，她喜欢用自然物例如花来暗示自己的心境：爱、伤感和孤独。由于生命感性的驱使，孙国娟没有受到物质化世界的过多引诱。孙国娟的《红色人体》造型构图单纯，色彩反差强烈：前面暗绿色背景上红通通刺目的人体，自沉着一种充满欲望的感觉状态，如火如荼，而远处深蓝色的背景上黄澄澄的小草却暗示着心底的一丝柔情，如歌如诉。

尽管罗莹出生的时间是1964年，但是，早在八十年代，这位女性画家就已表现出作为艺术家的天赋。

反刍昨日，人类所创造的各类“软件”、“硬件”，道出各自一定的文化心理现象。现代人应以博大胸怀，纳世界一切文化之优秀成果，无论是西方的金苹果，或是东方的仙人桃，都成为今天的桌上之食，被吸收，被消化。这便是我的画。[10]

罗莹一开始并没有表现出任何狭隘的女性主义倾向，灵感的产生来自任何可能性。这无疑是一种人类的而不仅仅是族类的态度。画家告诉人们：她热爱大海。“因为她有丰富的内涵和蓬勃的生命力”[11]。这种精神状态是自由而不拘谨的。罗莹九十年代的油画作品保持了八十年代的表现倾向，但是，画家突出了画中的寓意和非常个人化的传奇。生活中某种危险（《舞会》1993年）、焦虑（《千万别误会》1995年）可能是有的，不过女性化的诗意始终存在，这诗意抚慰着焦虑的时代。

李秀勤的雕塑是另一种思维方式的结果。她所制作的石书，为盲童感兴趣。她的《木头·铁·盲文系列》尽可能保持“自然”的状态。但是，那些自然的状态可以唤起紧张甚至痛苦的感觉。粗犷

的木头与坚硬、光滑、冰冷的铁条的对比，可以导致一种抚摩的欲望。艺术家的个性化的表现显示出女性的另一面：粗犷和力量，这与人们习惯的幽雅和温和形成了对比，但是，产生这样的现象与人的自然属性的充分表达有关，但对于女权主义者来说，却是一个不可多得的题材。

贾鹃丽于1991年11月在中央美术学院陈列馆举行了“贾鹃丽油画展”。这位画家的诗意梦幻般的作品给人深刻印象。贾鹃丽将自己的画称为“醒着的梦”，正如她将自己的一些作品命名为“天国”一样。天国远离现实，来来往往的生命是画家自己在梦中创造的：和谐、静雅、空灵并富于诗意的美感。

贾鹃丽画清代旗装仕女。为了这个主题，画家阅读《红楼梦》及有关清宫的文献，并且去故宫、颐和园游玩。这种感受不是任何现代艺术观念性的习惯所致。贾鹃丽利用了文学的提示，但是，模糊的形象、梦境中的花草、想象中的历史情节、平涂但柔和的色块、冷逸的线条、略略的装饰倾向，能够唤起一种具有东方色彩的形象牧歌。与一般的写实主义画家不同，贾鹃丽不是想描绘现实以及人物的特性，“画面中的人和植物、花草都融为一体，不让记住人物的形象，也不想用纯‘符号’，因为符号是极为抽象的，只有当这种抽象的符号有一种特殊的感受才能适当地使用，我没有这种特殊的感受，所以我选择了漫不经心地作画，漫不经心地寻找属于自己的感觉”[12]。贾鹃丽的灵感来自中国传统文化，来自传统的集体无意识积淀，她是女性画家中保持女性特征并为我们提供不可多得的精神形象的画家之一，她没有进入九十年代的女权主义游戏，但她用自己的艺术为女性的智慧与价值的表现争取了具有说服力与影响力的权力，她提供了富于恒久诗意的艺术样式。

从激进主义的观点来看，画家徐晓燕的作品具有与都市社会的空气相去甚远的气息。徐晓燕基本上是在既没有紧张的政治氛围也没有无处躲避的商业环境的河北的一个城市学习美术的，因此，徐晓燕保持了一种淳朴的感受性：

> 那是盛夏过后的一天，在市郊的晚霞之中，菜地的景色一下子吸引了我，那是农民正在给白菜浇水施肥，当时天空挂着紫色霞辉，大地宁静深远，只有田中的水亮得像镜子，深绿色的植物和变黄的秧架排列在水中和周围，规矩的方田，呈现出了棋盘般的美妙和迷人的变化，这就是绘画！[13]

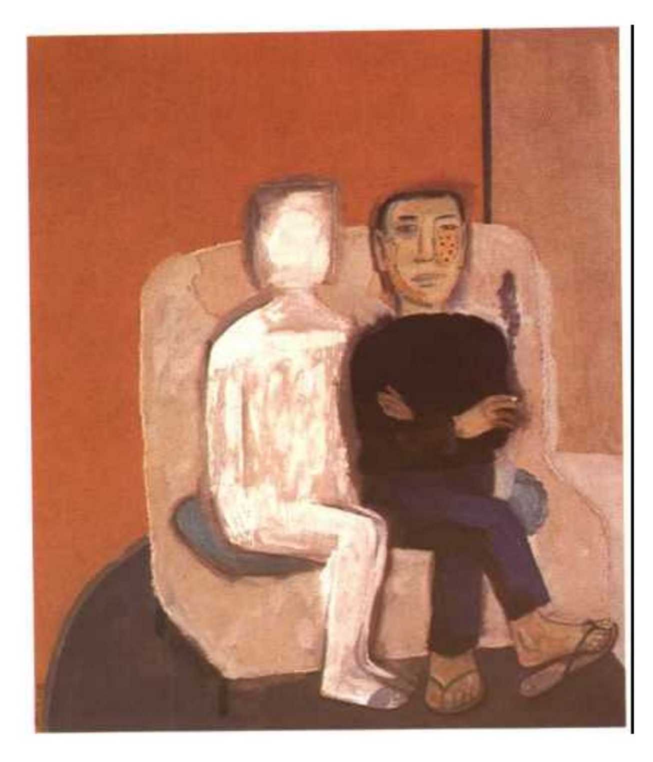
徐晓燕的绘画的基础的确是自然主义的，可是，那些田地呈现的景况和氛围却有一种并非田园般的焦灼和紧张。1992年创作的《城苑系列》和《夏季风景系列》也许保留了一丝田园感，可是，秋天中自然的变化给予了画家一种生命的伤感。秋季，“收割之后的庄稼，连根拔起的白菜、萝卜，或堆放，或散落，一时间和渐冷的天气一起使我又产生了无限的悲哀情绪，我看到被剥了果实又割去了头穗的玉米残茬在风中发抖，它们或倒或断地相互依靠阳光洒在叶子上金子般的光点像在做最后的抚慰，我注视着这一切脑海里想着很多，胸中无法平静。突然，我顿悟了，这就是真实！”徐晓燕的这种对大自然的感受在1995年开始的《乐土系列》中变得更加充满个人化的

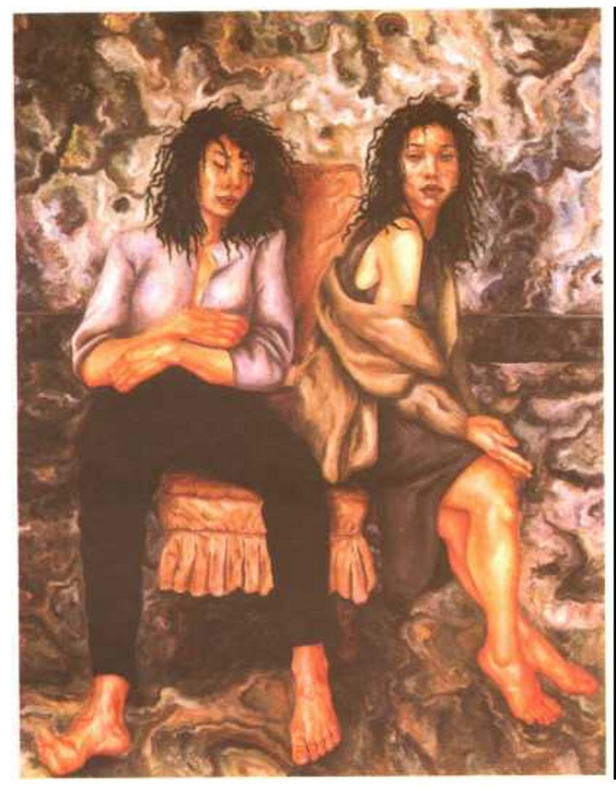




徐晓燕
秋季风景
1995
160×160cm
油画

徐晓燕
秋季风景
1995
160×160cm
油画

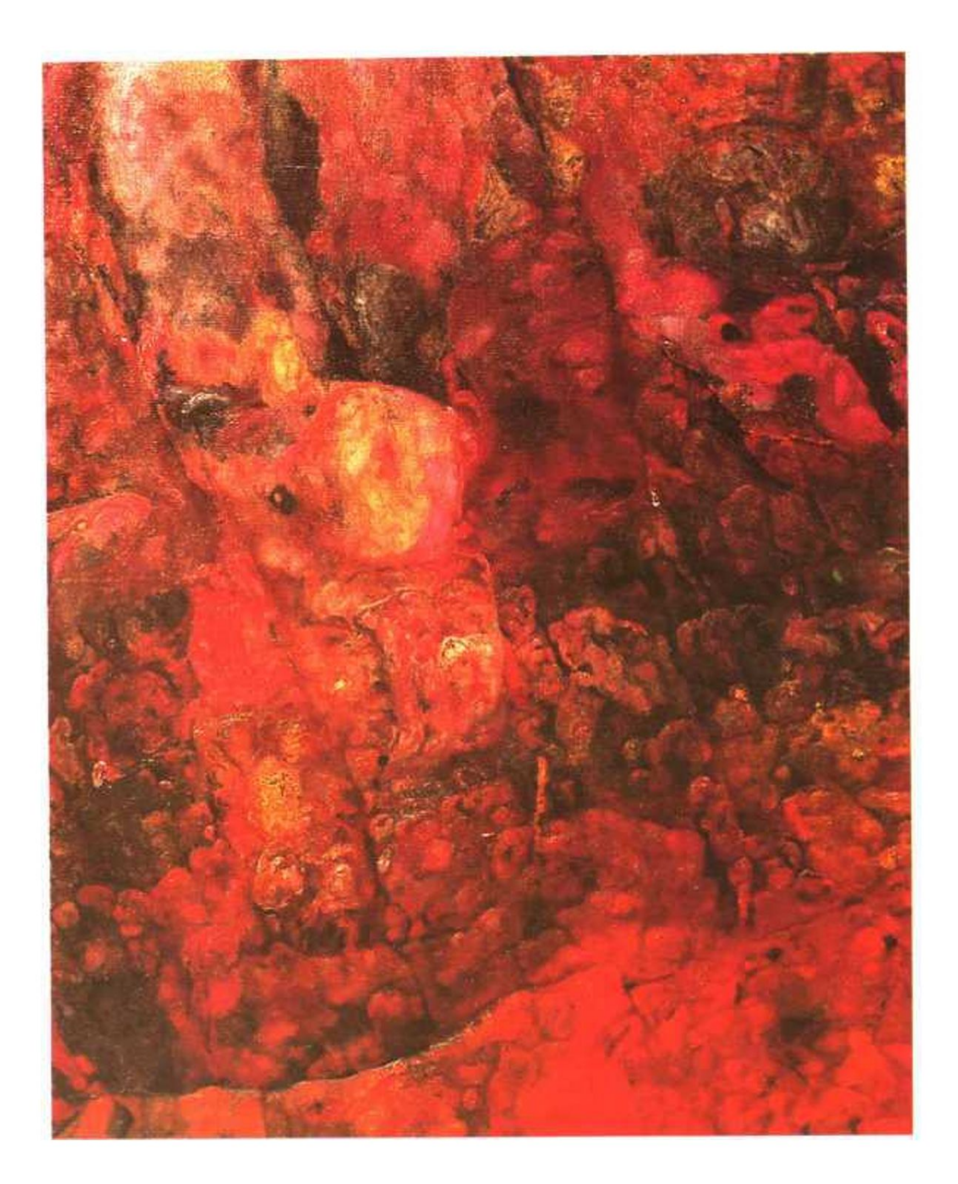




陈淑霞
白色依偎
1994
140×120cm　油画

李虹
寂静之声
1995
146×114cm　油画

右：蔡锦
水迹
1991
80×68cm　油画



情绪，那近乎神秘的自然境观成了这个被称之为“后现代”时期中为数甚少的自然主义风景，以致在1998年的“世纪女性艺术展”中显得缺乏任何意义上的激进倾向，不过，作品显露的饱满的泛神化的精神将这位九十年代的风景画家同人们熟悉的抒情的自然主义画家区分开来，毕竟，画中表现出来的焦灼情绪属于这个时代。

袁耀敏1987年毕业于河北师范大学美术系。她是被称之为“塞壬艺术工作室”中的一个成员。这是一个在1998年上半年由袁耀敏和另三位女画家奉家丽、李虹和崔岫闻共同组成的艺术团体。使用“塞壬”这个词是一个主动的对神话改版的举动，因为按照父权制的神话说法，“塞壬”是有害于男性的因而象征女性的“塞壬”是祸害的源泉。现在，这四位女性画家将古老的神话对“塞壬”的定位给予了根本的修正，“塞壬”不是女妖，而是希望与和谐的声音。这个立场显然是女权主义的，是对现存的女性状态的一种理论上不满的产物。当然，组成一个团体是一种社会化的姿态：重新认识女性的状况是必要的。

袁耀敏的观点是有趣的：

现代社会构成了男女两性特征的互相转化，无论女人还是男人，似乎都找不到自己合适的位置，就如东施一样忘却了原来的自己，女人和男人自觉不自觉地放弃了原有的东西，而鬼使神差地把

自己弄得不伦不类。其实，女人和男人一样，价值的天平是均衡的，各自都有相互替代不了的作用，根本没有必要去向对方分一半的军功章。

现在的人们远比以往有更大的宽容度和适应性，总能把身边的一些奇奇怪怪的事物接受下来，如同性恋、独身主义、人妖、单亲家庭、克隆技术、变性术等等，这些现象打乱了传统的社会生活模式，使得两性世界更加缤纷多彩。理想并非现实，存在才是真理。[11]



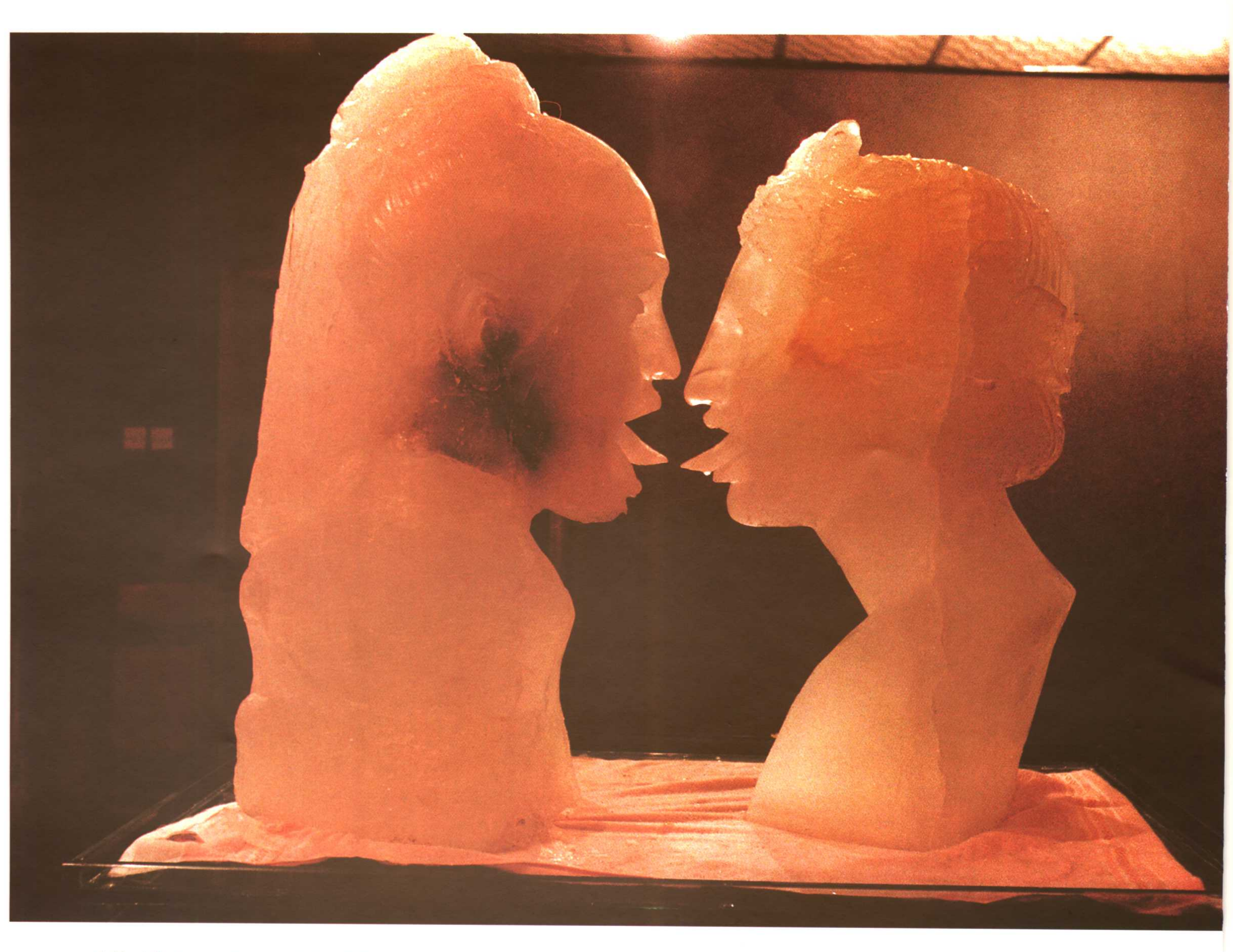
李虹
凤凰堂
1997
160×130cm
油画

袁耀敏的作品表现了画家个人对性的认识，荷花与云彩构成了传统的概念符号，袁耀敏在《时尚》中的"性炫耀"则是以明朗的方式展示出来的。她采用宗教中与性有关，但是身着三点式的壮实的女郎将女性的力量作了愉快的夸张。在"秦俑"系列里，男性的"俑"被转换为结实的女性，她们穿着三点式参与着性的炫耀。把已经确定的符号和形象倾向改变为一种讽喻：秦俑的呆板与女性的男性化表现，隐含着对男性社会中男性和女性的讽刺与嘲笑。

奉家丽笔下的形象与戏剧性的表演有关。这倒不是因为像《都会妖女》这样的作品描绘了演员的形象，关键是奉家丽笔下的女性形象经过了统一化装，她们都以被处理过的"妖女"形象出现，都戴有统一的面具，并且画面显露出舞台的特征。1997年之后完成的作品虽然使题材更加生活化，但是"妖女"的欲望仍然出现在"闺阁"里的女人脸上。奉家丽受戏剧舞台的强烈的色彩的影响，将即便是生活中的形象也赋予夸张的色彩，瞪大的眼睛表现出充满欲望的内心。奉家丽的绘画倾向于艳俗艺术，不过，这位画家的作品所凸现的姿态是权力欲化的，等待与告诉"我在等待"都具有强迫性，这要求一种呼应和回答。正如1993年这位艺术家所做的《欲望与消费》一样，要求参与的气氛是异常逼迫人的。

奉家丽在《世纪女性艺术展》的目录文献中的文字是画家本人艺术思想的说明：

我的作品力图表现当代社会——文化转型期的青年女性的审美



张新　气候 No.4　1998　冰、内裤、玻璃

时尚及其性别角色的异化倾向。人物形象取材于现实生活中所熟悉的普通姑娘，有些甚至是我的亲朋好友 —— 以美发、美容进行“自我形象设计”，并处于恋情臆想的恬然自适情景。

在技法上我吸取了戏曲传统，把花旦脸谱的造型和色彩特征加以表现性的主观变形，并结合“老月份牌广告画”的形式要素，以艳丽、通俗、摩登的图式综合，贴近大众文化审美心理，将批判精神潜在地移植于历史与现实的关联性和处境性，意在提示世纪末女性切身的必要性。[15]

“将批判精神潜在地移植于历史与现实的关联性和处境性，意在提示世纪末女性切身的必要性”的说法是解释的风气惯性导致的，真正的内容是处于情欲和青春状态的女性、同性的关系、强烈的色彩和象征性的符号。在表现与处理上，奉家丽的风格是个性化、直率的和健康的。

李虹给熟悉古希腊神话的读者曾复述过塞壬的故事，这个女性海妖成为恐惧的对象的命运被这位中国女性画家看成是父权制社会对女性的侮辱的一个例证：“在人类发展进程中，男性也正是通过对女性的这种邪恶的贬抑和禁忌规范从女性手中夺走了权力。”[16]在这位画家的作品中，男性为机器和汽车这样的工业社会的产品所替代，很可能这是一种象征，即便没有男性的出现，也有暗喻男性存在的物品。那些女性被笼罩或包围在工业产品之中，或者栖身于人造环境之中，她们似乎不可能离开这样的环境。画家试图告诉观众：重要的不是画出男性的模样以便看清“男权”的嘴脸，关键是要表现出男权文明导致的灾难。科技与知识的发展似乎加强了对人的桎梏与封闭，以至没有人能够摆脱“物化”的命运。

她们被压抑的内心独白及漂泊的灵魂在哭诉，她们所依托的载体早已植根在男权势力的土壤中，盘根错节，演绎着一幕幕历史的“正剧”。[17]

这位在欧洲考察过异国男权历史环境的职业女画家的思想色调与五十年代出生的徐虹相似，不过她的作品却更为富于诗意。李虹画中的女性发型几乎相似，凌乱与张皇，人物表情是疲倦并多少有些焦虑，偶尔表现出凶恶或温情。色彩强烈，但不时从局部突出生活中奇特的故事：那都是一些女性、裸体、张皇、恐怖与嬉戏。李虹的作品显露出这个时期一些特别女性的心理状态：争取权力的狂欢之后的倦意。画家最后还是希望过往船只的舵手能够听到塞壬的歌声，因为那是“美丽的歌声”，歌声不会导致任何厄运。承认女性的价值成为人类不可或缺的爱、温情和友谊的前提。李虹的作品所表达的女性主义主题是：女人在男权社会中不能获得权力之后的两难境地。画中表现女性之间的相互关系是暧昧的，但是，同性之间的暧昧关系真的是因为男性引发的吗？“那些孤独、凄楚、萎顿、无望乃至有些颓废的女性形象”也许更多地表现出一种试图获得唯美主义美感的欲望，只有女人的世界，这本身就在一个不可能的理性的判断下显得富有诗意，将这种诗意的背后增加女性主义的意义内涵就变得对现实具有干涉性的力量，一个个体的女性经验，开始获得更广意义上的女性命运关怀的性质，这是这个时代的游戏





蔡锦
美人蕉51
1994
200×190cm
油画

张新
气候 No.1
1996
冰、玻璃、金鱼、不锈钢

特征。

崔岫闻的艺术中关于性的表现在塞壬团体中是最为直接的，因为它非常没有表情地表现了男性的生殖器，同时，表现的角度是女性视角。尽管“玫瑰与水薄荷”系列中有种种象征符号，如像女性饰物、花或窗外的云彩，但是，崔岫闻的作品仍然是表现主义的。崔岫闻作为一位女性，在观点上强调了女性主义的真正体现是抛弃“女性主义”这个男性社会给出的概念，但是，文明的游戏迫使这位画家必须参与进男性的世界中去。

崔岫闻对生活中的真实性表示过怀疑：

人本来就没什么地方可以说真话，面对画布若再说假话，无异于慢性自杀。[18]

也许在崔岫闻的画中的“真话”不仅仅是对男性的控制，即通过对男性的被窥视的状态的表现来表达女性的权力，更有可能性的是性与私密生活的直接表现的正当与必要。为什么不可以将并不是“玫瑰”所象征的古典意义的“爱情”的“性爱”，尤其是无聊状态下的性爱表现出来。崔岫闻的作品看不出对女权的强调，不过对男性的“观照”可以看成是女性的一种需要，这就正如相反的情形——男性对女性——一样。在这样的精神状态下，女性的权力不是通过斗争获取的，而是靠自然的表现实现的。真实的精神需要仍然是对“痛苦”、“快乐”、“坚强”、“意志”的体验，精神本身的真实流露只有通过画面才能够合法，这是一种价值，一种远不是“女性主义”所能够概括的价值。

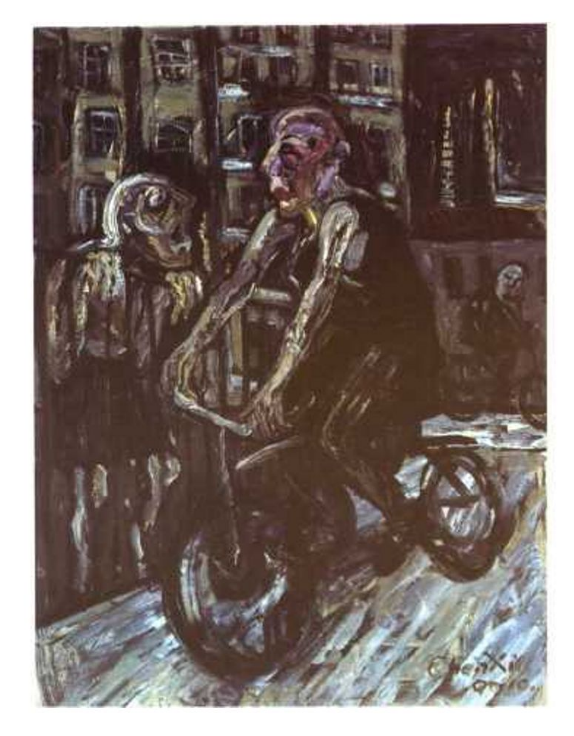
一颗软弱的心需要坚强的意志支撑，痛苦的泪水才不会流出来。[19]

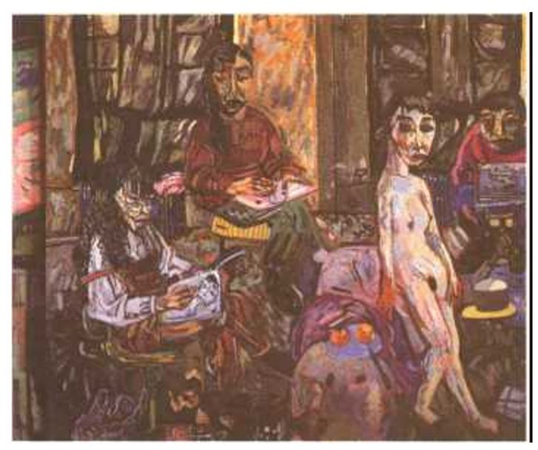
画家的这句话超越了“女性主义”所涵盖的真实。

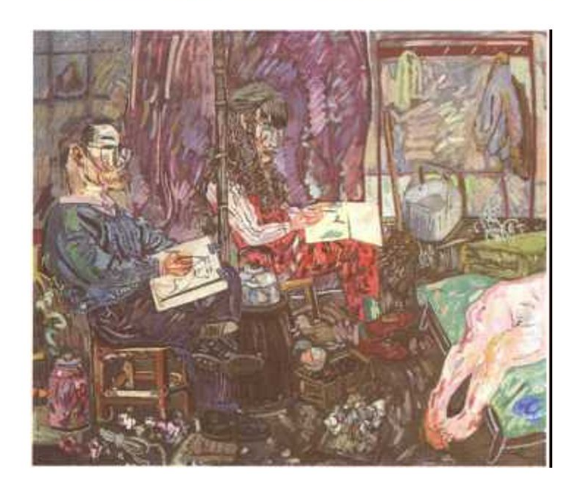
作为一位艺术家，杨克勤尽管反复强调她不是一位女权主义者，但是，在对父权制历史的看法上，她与徐虹的观点非常接近。像其他一些女性艺术家一样，她坚持工业文明本质上是负值文明的观点，自然的母性特征在这种负值文明中受到了摧残与压制，工业文明中的利益原则导致了计算与物欲，于是，生命的难以用数字估算的价值成为问题。杨克勤相信生命这个概念的内在性，相信欲望、生殖、繁衍、枯荣、萌生周而复始对于人类的意义。作为一位艺术家，杨克勤对人的理解是超越简单的女权主义概念的，因为她认为重要的不是女性作者，而是女性的观念、体验与表现。在回答批评家黄专的提问时，杨克勤说：

我理解“女性艺术”应是指超越传统男性中心社会对女性的历史和社会期待，描述女性独立的文化经验方式、社会生存状态及心理、生理特性的创作，从这一点出发，如果一位男性艺术家这样做了，他的艺术也应称为“女性艺术”，而如果一位女性艺术家无法超越这种期待传统去描述自己，那么，她的艺术也很难称是“女性艺术”。[20]

《汽车系列》是1993年期间的作品，画面巨大的尺寸，其中表现汽车的肯定的笔触和汽车本身“粗犷”的造型越过了人们对女性表现给予认定的视觉习惯。究竟是女性是否具有像男性那样表现的权利还







陈曦　北方的天
1991
165×110cm　油画

申玲　白小姐的站像
1994
180×210cm　油画

申玲　围着火炉画素描
1993
200×230cm　油画

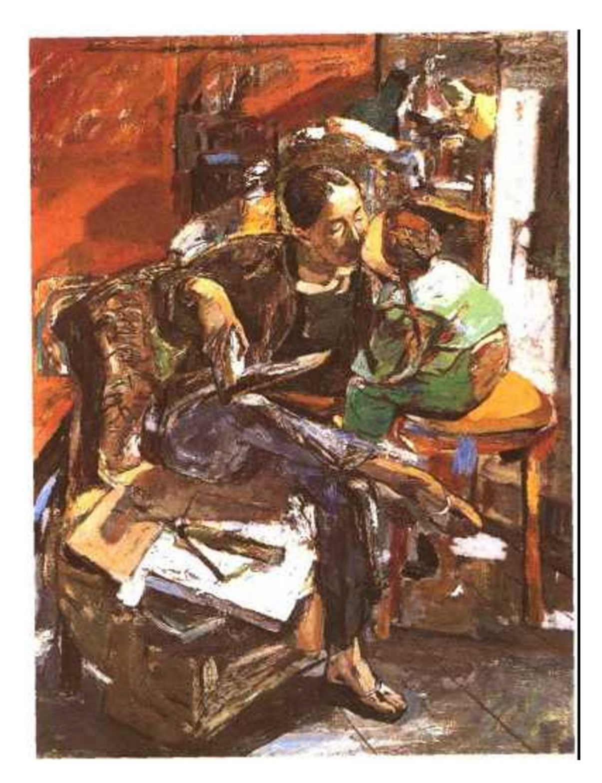
是女性艺术家的艺术表现倾向男性化，通过越界的方式表达权利的获得与可能性？杨克勤说面对作品作出解释的权利在观众，而不是自己。当一些批评家将杨克勤的艺术中的表现倾向归入“男性气度”时，事实上，这样的审视将女性艺术问题复杂化。最后，女性艺术的理论背景将掉入生理上的性区别这样的问题之中。杨克勤的《水龙头系列》和《酒瓶系列》中的性意识是显而易见的，《水龙

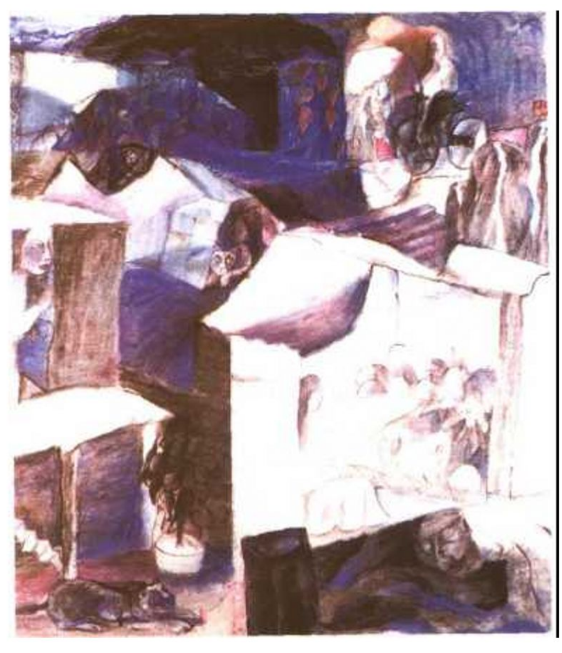


头》系列中变形的造型、多少神经质的色彩处理与混合，并不流畅却非常阻滞的笔触，使水龙头这种过时的工业产品呈现出怪诞的生命力，并且富于一种邪恶的隐喻力量。画中的表现是个性化和生理化的。形象、符号以及表现的笔触很容易与“权力”、“控制”这样的词汇相关联，尽管艺术家认为“女性的历史和社会方位不能靠‘反抗’或‘夺权’来重新认定”。

姜杰用装置的方式展示以婴儿为题材的雕塑《易碎的制品》很容易让人惶惑，这是一种神秘的力量。看上去用蜡翻制的几十个姿态不同的婴儿，被悬置或堆积在一张撑开的透明塑膜网中。它们象征“刚从温暖的母体中坠落到人间的婴儿，仿佛是被抛到一个冰冷的世界，脆弱的生命完全没有防护能力，只能听任命运的摆布”。但是，材料以及重复性的使用是让人内心不安的，易碎的蜡质材料不简单意味着“一触即破”，它们的不断破碎是一种恐怖的象征。当艺术家在参加德国埃尔富特第二届构型展中将路途中碰撞至面目全非的“婴儿”给予展出时，生命的象征性问题自然很强烈地被提示出来。“一种非常个人化也非常女性化的生命体验升华为一种普遍而深刻的人道主义精神。”

蔡锦的出生地是安徽屯溪，这个城市虽然很小，但与艺术精神的生长没有任何矛盾。在一定程度上讲，九十年代的小城市兴许有某些侥幸。对于蔡锦而言，侥幸来自时间留下的痕迹。“对我的绘画实际上有影响的就是那些自然的水迹、斑痕和我家乡古老建筑上的雕窗格子之类，水迹干了以后就有了它自己的痕迹，于是很诡秘。”[21] 一种充满历史感的黑暗与自然现象诱惑着这位女画家，因为黑暗与自然现象唤起了画家的联想与幻觉。终于，这种感受被美人蕉树叶的形状给提示出来，并且，自然中的美人蕉的形状之美，在画家看来是自己不可企及的。在相当长的时间里，美人蕉都是蔡锦所表现的对象。美人蕉本身的生长历史也许并不重要，但是她所





左：杨克勤
二周半的故事（局部）
1994
200×70×140cm
油画

阎平
母与子之十二
1994
130×97cm
布面油画

王彦萍
梦游
1993
136×136cm
水墨

提示的丰富的精神与文化的可能性却没有限度。

由于要表现的不是对象本身，而是由对象唤起的感受，所以，蔡锦笔下的被放大了的鸡冠花改变了其植物的性质，那些血一般的植物更像充满攻击力的动物，让人有惧怕的特征。美人蕉的造型保留了自然主义的状态，不过，这种状态仅仅成为美人蕉动物化的丰富性的支撑，那些因个人经历导致的色彩倾向与斑点改变了美人蕉的性质的结果，成为蔡锦的艺术的特征所在。这种非常个人化的感受传达出极端的本能方面的信息。以后，蔡锦又利用床垫、沙发、自行车座这些被坐压的物体表现美人蕉被“蹂躏”的意向。这种意向非常异端、有一种受虐与伤害的性质。此外，将美人蕉画在有质量感的物体上导致这个形象的更加难以忍受的特征：性的意识异常地突出。







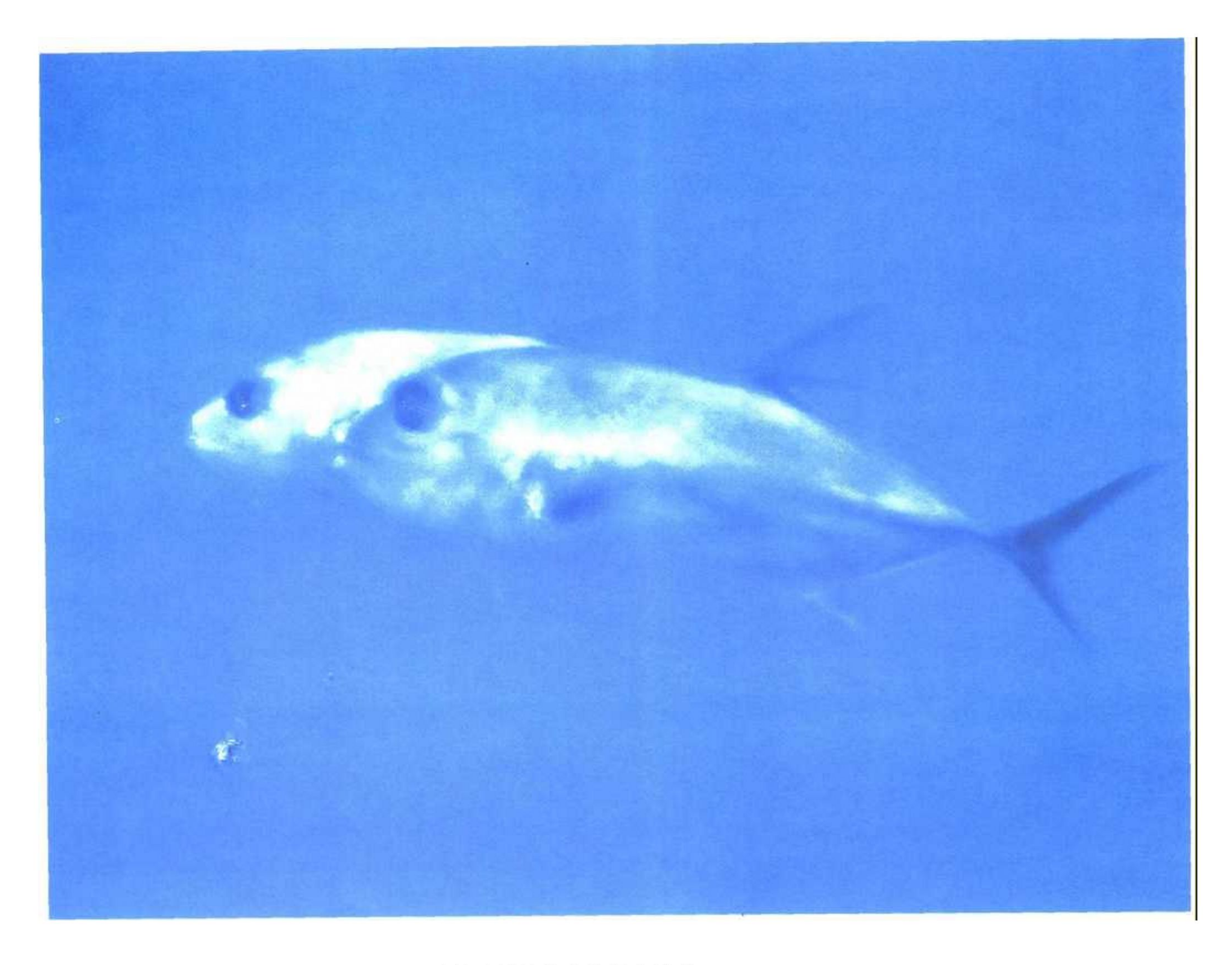
廖海瑛
盆栽系列之三 —— 案情
1997
75×56cm
玻璃纤维、人发、油画色

朱智伟
少女系列 · 风
1997
64cm高
青铜

右：向京
不肯睡觉的猫
65cm高
铜

早在1988年，申玲因与王玉平共同举办“申玲、王玉平作品展”就开始了其艺术的影响力。之后，她参加了1991年的“新生代画展”，因其作品的表现主义风格而成为九十年代中的代表之一。申玲绘画中的题材并不宽泛，不过是周边自己熟悉的生活与人物。发廊小姐、模特儿、情侣、朋友；环境或画室或家庭室内；人物或看书或织线或画画，普普通通，非常平凡，显然，画家将注意力放在了表现语言方面。值得注意的是，申玲的绘画反映出一种平凡的心理，对社会缺少像其他女性画家那样的关注。这位温情的画家带着一种抒情的、自由的笔法，确立了自己的语言风格。申玲不是一个女权主义者，她强调了生活中男性的作用。幼时，是父亲将“描画世界、感悟人生的方式教给了我”，成人之后，“是丈夫无数次的鼓励给了我信心与力量，他那默默而深沉的爱使我感到十分幸福”。[22]

喻红早在九十年代初就以新生代艺术家的身份出现于绘画界。

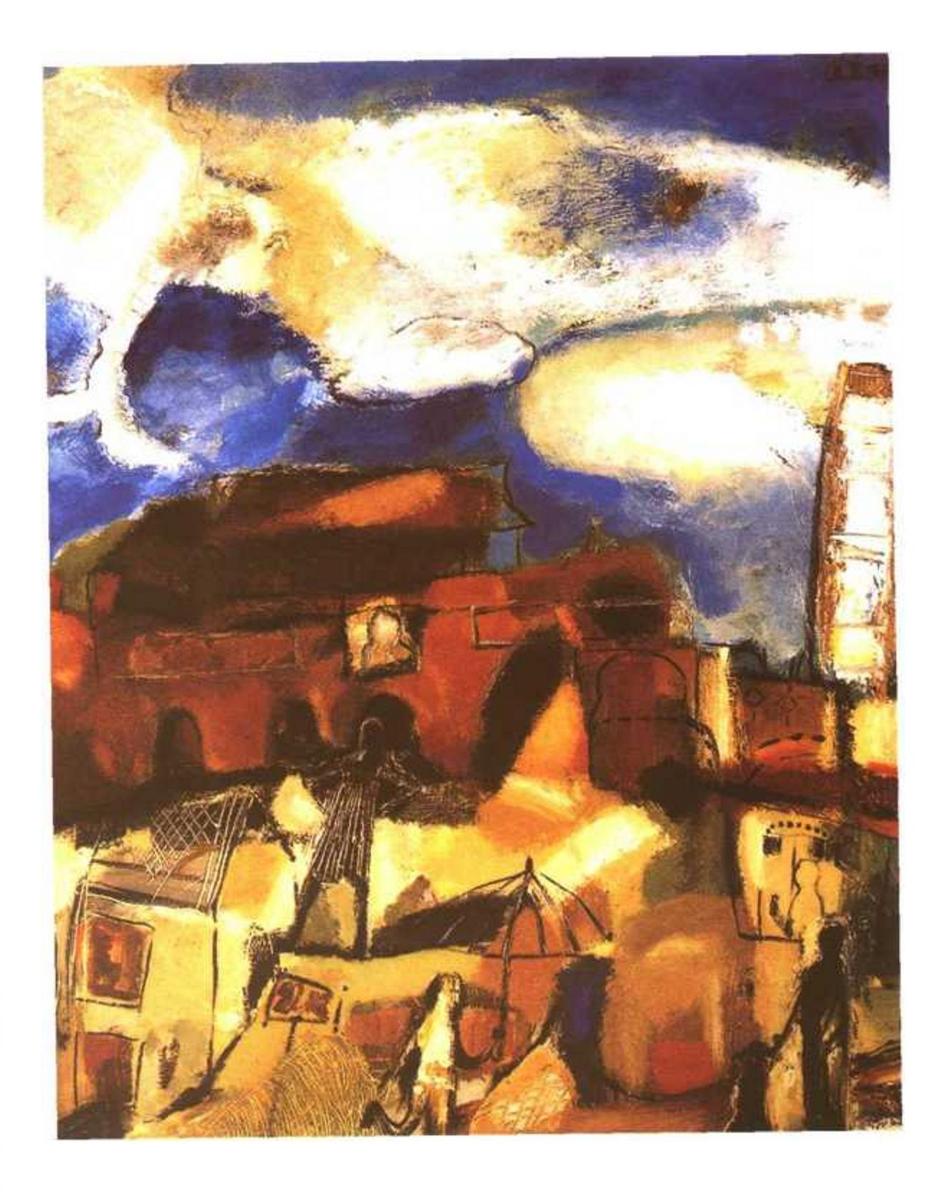


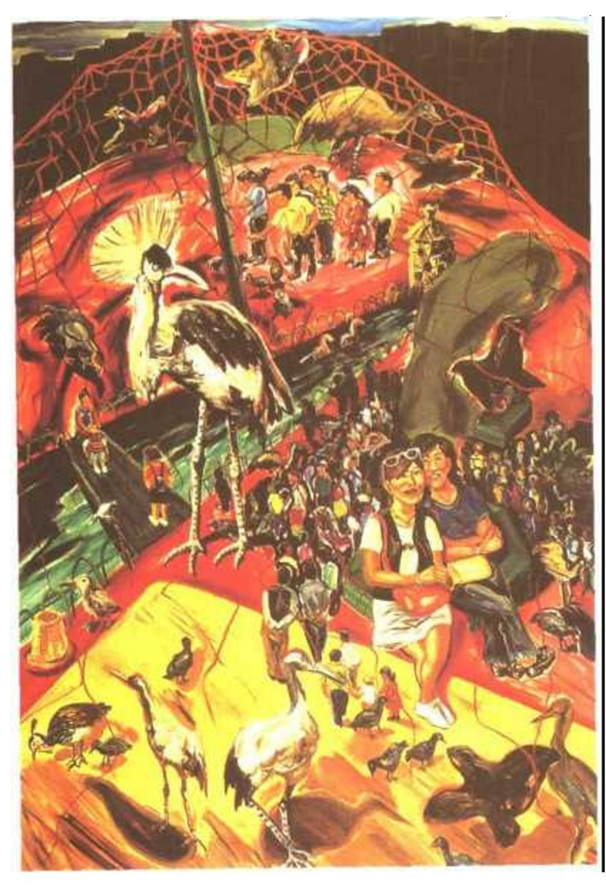
吴晓航
蓝色·鱼
1999
60×80cm
油画

在“女画家的世界”展览里，喻红以学院技法描绘的人物具有波普的简化特征，事实上从1989年完成的油画作品开始，喻红已经放弃了现实主义对人物描绘的要求、放弃了类似性格与特征的对象化的要求。与大多数新生代艺术家一样，喻红借用周边的形象利用夸张的色彩在表现非常自我的心理状态，灰色的人物与多彩的环境形成的对比将现实的真实性给虚拟了，看似具像的世界变得完全不真实了，于是，古典风格使作品的内容变得倾向于超现实。喻红画中的题材是普通而平凡的，这与她的环境与艺术教育传统相分离，这表现出喻红对社会和现实变化的敏感性。在消除画中人物的个性与深刻思想性的同时，喻红通过近乎广告的表现方式加强了无深度和无意义的表现。这种自由的表现受惠于八十年代的现代主义思潮，而放弃思想性的表现则源自生活本身的问题。那种主观的色彩、没有自然依据的光影以及没有情节但戏剧性的布局效果都使画家的艺术与现实主义、古典主义或者学院主义相去甚远。喻红从根本上放弃了绘画的“经典意义”。

喻红作品中的人物是没有给予精心安排的，他们呈现出随意与偶然的状态，或者，画家有时非常强行地将人物集中起来，或摆出

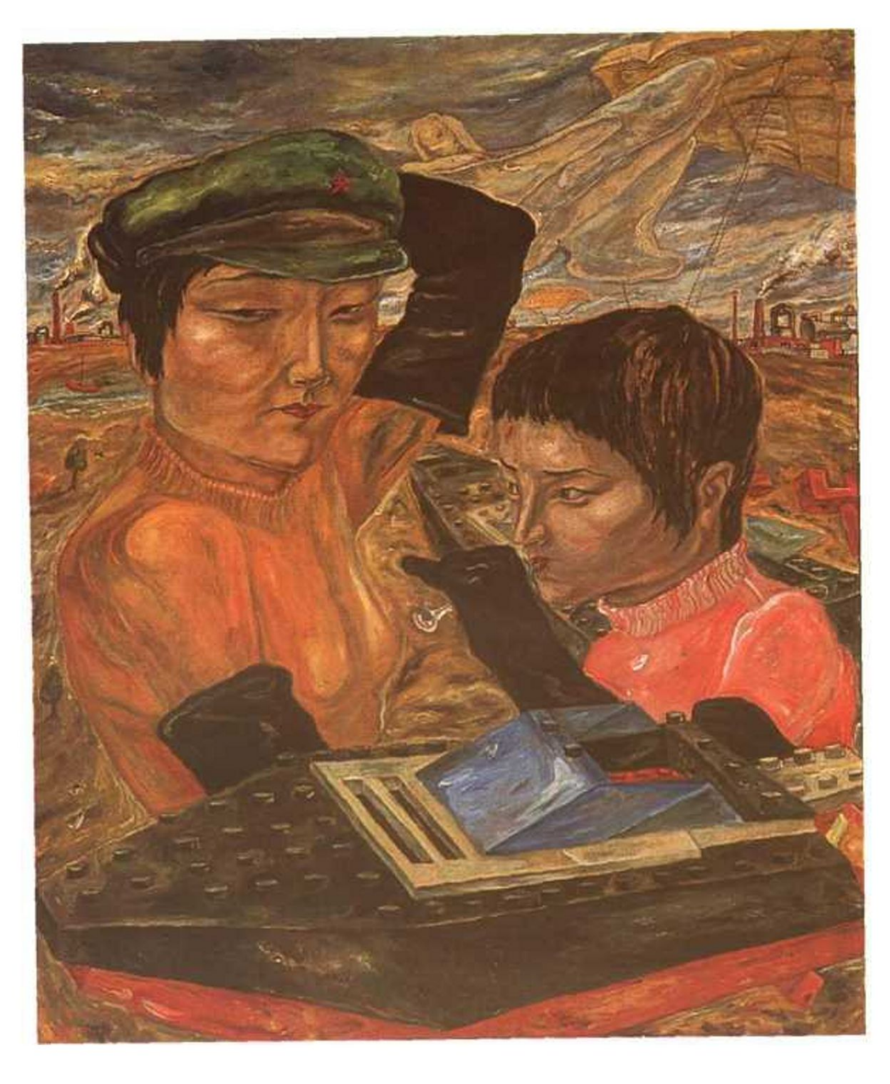






一种固定的姿势，显得生硬与不自然，这种表现来自画家的没有倾向性的心理状态；与此相对应的是，画家对空间的处理几乎是省略的，像《情人们》(1991)、《夕阳》(1991)、《春日》(1991)，画家将空间虚拟了。可是，正是这样的虚拟，使得另一种空间油然而生，像《烈日当空》(1991)，空间被戏剧化了，画面没有因为大面积的平涂而出现单调，相反却生发出非常观念性的指向。空间的纵深感和人物与环境的关系仍然是存在的，只是这种关系不是靠具像的虚拟构成的，这种关系依赖于对画中人物的表情和色彩以及布局的综合感受产生出来的。

陈曦是一位对都市生活充满敏感性的画家。在她看来，都市的问题与魅力是同时存在的。尽管都市使人与自然的距离越来越远，但是"它的繁华与喧嚣、它那让人眼花缭乱的色彩，还有那钢筋水泥的冷漠、它的夜夜笙歌和那些黑暗中的影子，都一直让我着迷"。陈曦作品中的都市场景来自普通生活的内容，街边发廊、餐馆、店铺、闲散的普通人，陈曦没有表现诗意，甚至没有多少情感的倾向性，生活的普通和不高级使得表现的笔触都是随意而不讲究的。没有大自然，但都市生活的千变万化总是富于吸引力的内容，所以，即便是发廊妹的闲散姿态，也是因为其表现出的真实性而显





左页：
李秀勤
从中心出走
1996
200×70×140cm
松木、盲文纸、金属

陈曦
百鸟图
1997
300×200cm
油画

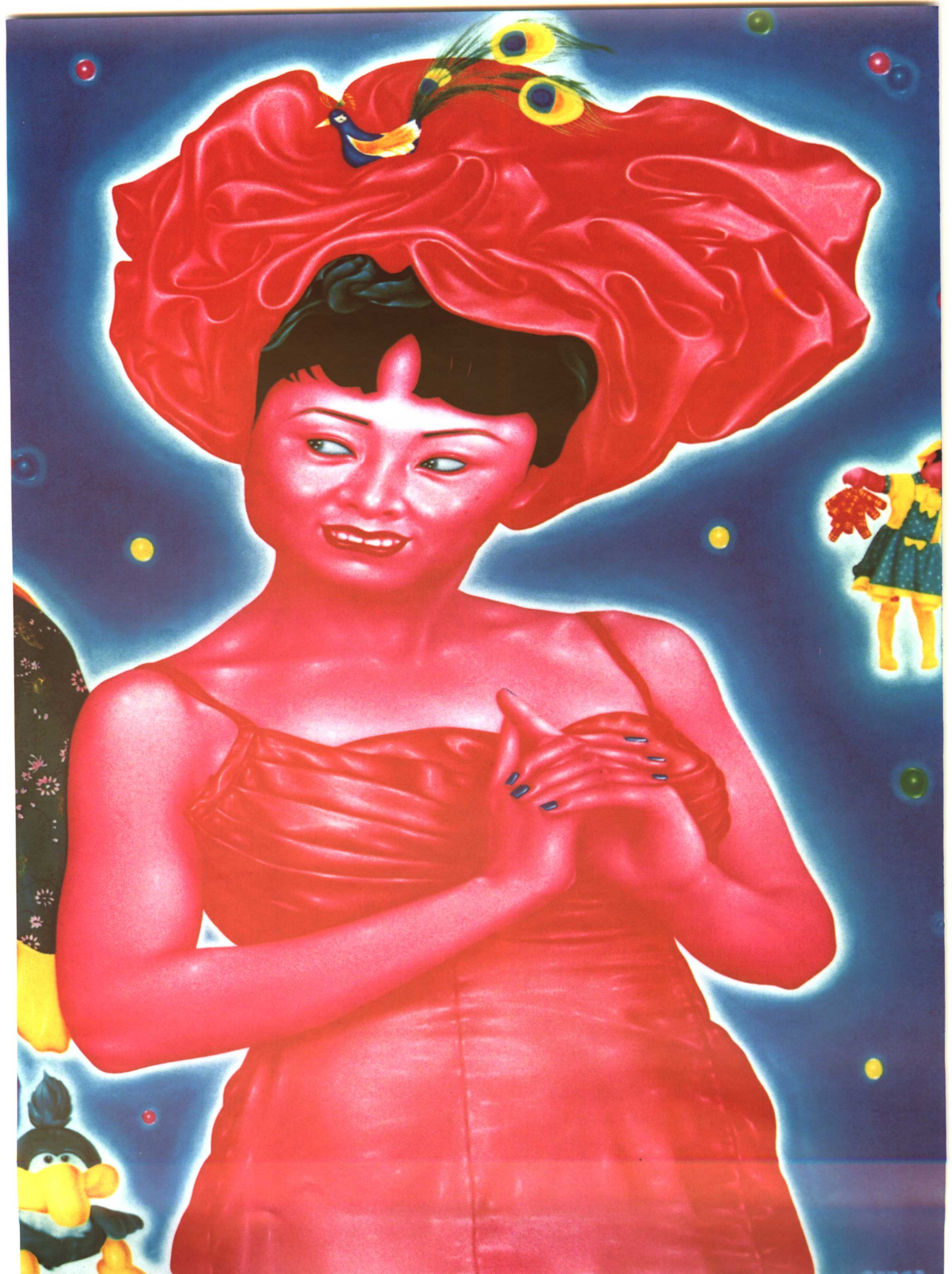
右：林菁菁
晴朗的天
81×65cm
油画

右页：
左：蒋丛忆
记忆
1995
100×81cm
油画

崔岫闻
玫瑰与水薄荷之九
1996
180×100cm
油画

得生动和有趣。陈曦的艺术属于表现主义的路线，生活中的事件在画家不经意的自然状态下被表现出来，这种表现方式比较矫揉造作的写实主义的世俗风情更为具有历史的价值。毕竟，画家在表现现实生活的同时，表现出了自己内心的真实性，这种真实性正是通过轻松自由的笔触、夸张的形象和强烈的色彩表现出来的。在九十年代，陈曦是一位以平常眼光观察现实，以自由的态度对待艺术生活，并且富于特点的画家之一。

九十年代的女性主义艺术的操作在1998年的"世纪女性艺术展"臻于极致，在这次展览中，展览组织者与策划人将女性问题作了世纪回顾，他们试图对这个时髦的问题给予总结。显然，正是由于女性主义问题在九十年代只是学界里发生的时髦话题，艺术批评界希望在学术话语上找到可以支撑话语游戏能够继续下去的关键词，"女性主义"便成为一个填充理论空白的富于弹性的词汇。可是，生活的残酷性是每天都能体会到的，当社会的剧烈变化导致了新的问题产生时，不仅是社会中的人们，而且包括艺术家和批评家也很自然地将目光打向别处，"女性主义"的话题就变得可有可无了。



# 第六章　艳俗艺术

# Chapter 6: Gaudy Art

艳俗艺术也许是“预谋”的产物，不过，这个时代的特征在于“操作”导致历史，那么“预谋”也许就成为一种必然的结果。[1]

艳俗艺术作为一个现象被认为产生于1996年的“大众样板”、“艳妆生活”这样的几个展览。之后几年里，艳俗艺术出现了更为流行的势头，直至1999年6月，一个以整体面貌出现的艳俗艺术展览“跨世纪彩虹 — 艳俗艺术”在天津泰达艺术博物馆展出，作为一个持续四年的艺术倾向，被历史所记载。艳俗艺术家包括杨卫、徐一晖、胡向东、俸正杰、常徐功、祁志龙、李路明、孙平、罗氏三兄弟（罗卫东、罗卫国、罗卫兵）、王庆松、刘峥等，广州的黄一瀚等“卡通一代”也被认为是艳俗艺术家中的成员。

艳俗艺术在精神方面的最近的传统是玩世现实主义，在1994年臻于鼎盛的“泼皮”、“调侃”的玩世生活观念在九十年代中期被转换为矫饰的妩媚或风格化的反讽。两年前的玩世现实主义艺术家将政治与商业、权力与金钱构成的社会现实唤起的荒诞感受以一种现实主义的寓意形态表现出来，其中总是遗留下“思想”、“隐语”与“象征”。而艳俗艺术吸收了玩世现实主义的反理想主义的血液，却滤掉了玩世现实主义的历史或者个人化的心理故事 — 例如像方力钧的作品，对于现实，也许“讽刺”这样的词汇仍然可以使用，不过，艳俗艺术的“讽刺”带有显而易见的亲和性，甚至“同流合污”。重要的是，艳俗艺术完全抛弃了玩世现实主义的心理的文学性，她不述说，她只夸张地呈现。

艳俗艺术与1992年开始流行的波普艺术具有联系，事实上，波普艺术在九十年代几乎以各种风格样式持续着。在语言方面，艳俗艺术是波普艺术的一种变体，尽管艳俗艺术有其不同于波普艺术的文化针对性。波普艺术同是商业社会中大众文化趣味导致的一种艺术现象，波普艺术的语言范式为艳俗艺术的出现提供了一个逻辑化的视觉背景。与几年前的波普艺术所不同的是，由王广义、余友涵、李山为主要代表的波普艺术对于流行或大众文化的形式和手段表现的借用是服务于艺术家历史和政治化的情结，安迪·沃霍尔从流行文化的形象影星梦露、可口可乐，或奥登伯格巨大的工业产品形象表达方式成为政治波普艺术家的工具，被借以表现强烈的政治观点和传达意识形态的政治化的信息。波普艺术简洁、通俗的广告表现倾向，给予了政治波普艺术家以最为方便的表现语言。

艳俗艺术的发展路线也许类似美国的波普艺术，也与经典的英国波普相近似，因为艳俗艺术家非常习惯于从现实中对现成符号的借用。不像九十年代初的中国波普，艳俗艺术家的目光是自我的、民族的甚至是怀旧的，它甚至尽量避开冷战游戏中受到关注的符号焦点，直接的政治性符号被减弱，艳俗艺术在利用和拼凑中国视觉资源方面所表现出来的直截了当，成为与波普艺术区分的重要标志之一。尽管有将艳俗艺术视为“后波普”的说法，甚至也有关于“艳俗艺术是中国波普走向衰落的标志”的观点，但是，艳俗艺术所体现出来的精神特征是“波普艺术”这样的词汇不能包容的。

现实与艺术趣味的历史关联，使艳俗艺术成为不久前玩世现实主义和波普艺术在急速变化的商业化社会温床中培育出的“私生

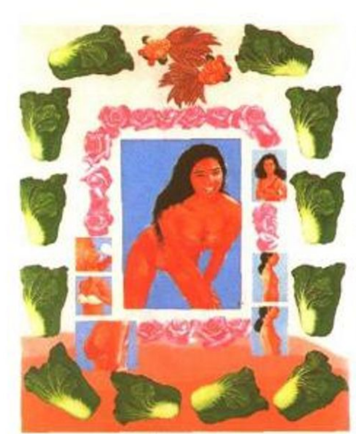
子”。所以，艳俗艺术是从“新生代”艺术家开始的由形而上精神向形而下状态下降的一个最为彻底的形象表现形态。这种可以用“通俗”这类词汇表达的形象形态的历史背景在栗宪庭的文章“对‘农民式的暴发趣味’的仿讽 —— 艳俗艺术语境述评续补”中分析得非常清楚：

在现代国家形成之前，贵族或精英文化历来是国家文化的主宰，诸如中国士大夫文化 —— 琴、棋、书、画、茶、园林之类，不但成为社会正统的审美趣味，而且通过乡绅在相当程度上影响了俗文化。而俗文化只是在一定的范围内通行，如中国民间木板年画，只是在农村通行。俗文化主宰社会的审美风气，是现代社会的成果。西方在经历了工业、后工业社会之后，经济的发展，中产阶级成为社会的主体，尤其社会结构的民主化与消费化，中产阶级通过这两个途径把自己的审美趣味变成主宰社会的流行的趣味。这是古夫昆斯之类的艺术家产生的社会基础。因此有人认为，中国没有中产阶级这个基础，艳俗艺术没有产生的理由。事实上，中国的俗文化是通过自上而下的途径代替士文化的。自清末康、梁始，到五四时期的陈独秀、瞿秋白、鲁迅等人，都是从国家救亡图强的角度，把矛头对准文人传统的。因为他们要求唤起民众，所以针对文人传统的高雅，他们力倡艺术的通俗化。作为共产党的领导人，瞿秋白并且身体力行，到苏区开展通俗化的艺术活动。略晚于月份牌年画的是延安文艺运动，1943年，毛泽东发表了《在延安文艺座谈会上的讲话》，为延安文艺运动指明了方向 —— 向农民和农民的艺术学习，才能创造为工农兵喜闻乐见的新风格。轰轰烈烈的延安文艺运动所创造的艺术作品，诸如音乐《黄河大合唱》，歌剧如《白毛女》，美术如古元的木刻等，无一不是摄取了农民艺术的风格。这当然并非真正的农民的艺术，尽管如此，作为一种审美趣味，农民的艺术开始成为由国家主张的可借鉴的主要源泉和样板，取代了文人雅士的趣味。

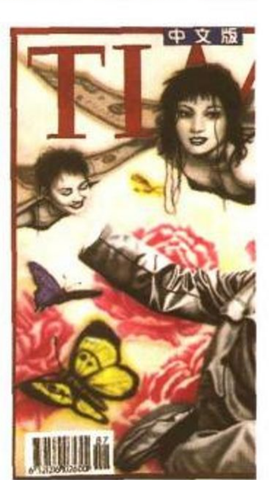
栗宪庭在这篇文章里分析了本世纪尤其是1949年以来由于政治体制和相应意识形态权力话语的原因导致的农民式平民文化的演变，清晰地将艳俗艺术的“庸俗”表现的历史渊源描述出来。[2]

刻意表现“庸俗”、“艳丽”形象的艺术家在主流艺术眼光下属于“前卫”或故意与习惯性的道德和艺术观念相对立的艺术家，因而他们并不因主要采用绘画手段表现喜气与欢歌而受到权力机构的青睐。这里的情况较之玩世现实主义或者政治波普不同，在1995年到1996年期间，任何敏感的人都会感受到由于刻意的回避和控制手段的作用，这个社会的人们的政治欲望和报复心被压制到最低的程度，以至继续采取显而易见的政治和意识形态的对立姿态不仅是无效的，也是不合适宜的。来自商业和消费的世界充满平庸的诱惑力，就艺术领域而言，金钱在1992年之后迅速成为一种获得意义的工具和核实价值的证据。这种变化导致艺术家的观念得到了再一次转变：政治趣味被商业游戏所消解，价值感可以在全新的领域里去寻找。这样，玩世现实主义和政治波普所保留的政治和意识形态上的沉重痕迹彻底消失。

VERKAUFS-AUSS
CONTEMPOI
CHINESISCHE
31. JANUAR BIS 6. FEI
16 KÜNSTLER AUS CHINA



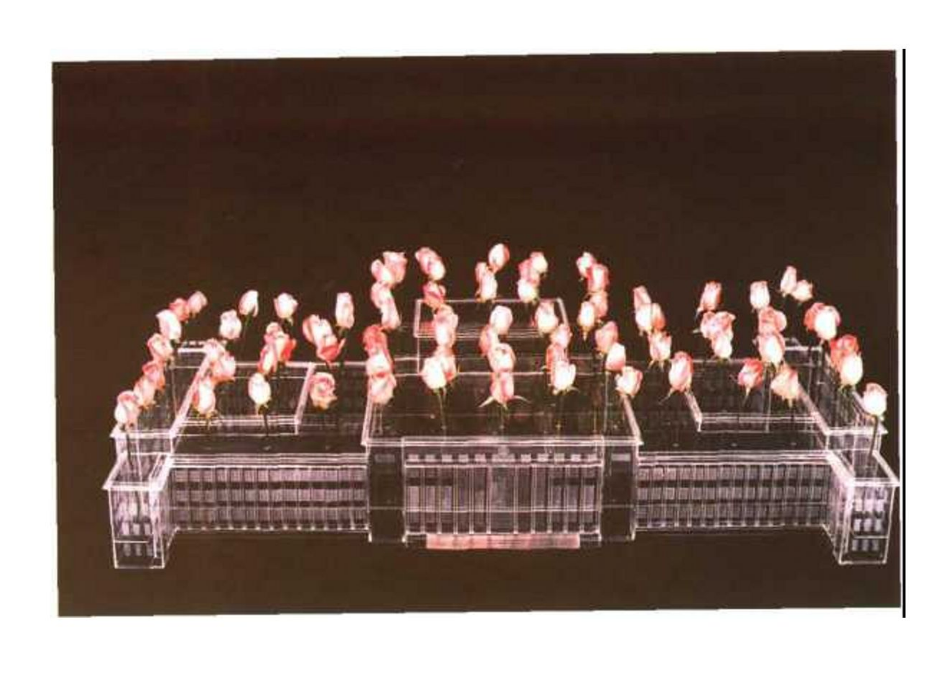
Hu Xiangdong. Öl/Leinwand, 162 x 130.




Shao Zhenpeng. Öl/Leinwa

In Zusammenarbeit mit
sino team
Chinese Communication
ZÜRICHSEE AUKTIONEN
Seestrasse 78
CH-8703 Erlenbach
T: 01.991 3060
F: 01.991 3070

艳俗艺术在1999年隆重推出



实际的社会和政治情况是需要哪怕是最简单的提示的：一方面，1996年的经济被官方认为实现了10%的增长，“软着陆”目标基本达成；另一方面，国家主席江泽民又提醒说：“改革当前正处在一个非常关键的时刻。”国家领导人说这番话的时间是5月初，这正是艳俗艺术展览一个接一个地出现的时间段落。显然，艳俗艺术的出现与国家政治和经济的数字化和严峻化没有直接的关联，艺术家也许对宏观的政治与经济现实没有太多的知识，他们对在类似《交锋》这类著作中披露的“万言书”以及其中内容不知道，甚至也不想知道，但是艳俗艺术家的敏感性不是与此无关的。

因为是对现实的一种直接的反映，所以艳俗艺术采取写实主义的手段是可以理解的。这样的现象表露出一个问题，艺术家们的心态没有激进主义的内涵，相反，他们希望通过通俗易懂的方式来正面表彰庸俗不堪的现实。艳俗艺术家不认为过去的手段是不能重复的，也许正是利用人们熟悉的手段，可以达到直接说明的效果。于是，艳俗艺术家采用了新年画、宣传画、陶瓷、民间艺术以及业余者的手法。就此而言，艳俗艺术更容易让人联想到“熵”这个概念，那些被利用过的形象资源又被艳俗艺术家再次反复利用，通过模写、抄写和改写，直至使其成为不可再利用的垃圾。这表明了一种中国式的“后现代”态度。

什么是艳俗艺术？从广义来说，艳俗艺术主要指的是一种观念和倾向。它标识着一种新观念的出现，它反映出艺术创作中一种普遍的态度，一种来自另一角度的对世态的评述。从此而言，艳俗艺术是“现实”的，可以说是现实主义之一种，亦即“入世”的。从狭义方面来说，它又代表了中国艺术创作中的一个流派。尽管这些艺术家使用的媒材不尽相同，但是从整体趣味、观念，尤其在思维方法上，具有更多的相似。[3]

郭小川在他的文章“中国的艳俗艺术”中给出的定义是吃力和仍然不明确的，但是，这个作者看到了艳俗艺术“对现实的反映是典型的‘故事新编’”。他发现艳俗艺术作为现实主义已经失去了非此即彼的尖锐立场，“艳俗艺术带有明显的‘中性’色彩。所谓



于伯公
长满毛发的大便
1989
40×40×40cm
线、绸

右：卢昊
花鸟鱼虫系列之——鱼缸
1998
90×55×28.5cm
有机玻璃

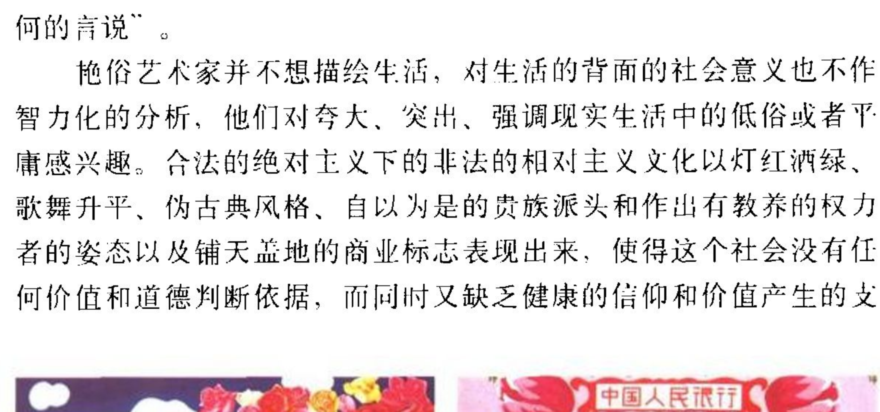
右页：
徐一晖
艺术屎
1999
200×100×50cm
陶瓷





的‘中性’是指艺术家在作品中体现的态度呈隐性状态，即，既非明确的肯定，也非明确的否定，更多的是‘置疑’或‘悬搁’。这种‘暧昧’深深置根于中国的当前社会现实，它说明置于世界范围的后现代语境中的中国社会价值评判的多维性。单向的极端性价值评判已为当代社会富有弹性的思维方式所取代。面对社会现实的多面性，人们面临着失语的窘境。艳俗艺术可视作失语中一种无可奈何的言说”。

艳俗艺术家并不想描绘生活，对生活的背面的社会意义也不作智力化的分析，他们对夸大、突出、强调现实生活中的低俗或者平庸感兴趣。合法的绝对主义下的非法的相对主义文化以灯红酒绿、歌舞升平、伪古典风格、自以为是的贵族派头和作出有教养的权力者的姿态以及铺天盖地的商业标志表现出来，使得这个社会没有任何价值和道德判断依据，而同时又缺乏健康的信仰和价值产生的支














持系统，这样，发挥传统文化中病态的一面、借用现代主义自由的态度，同时保持后现代主义的相对主义哲学立场，就成为艳俗艺术家能够活动的空间。所以，艳俗艺术家对现实的表现不是一种批判的态度，相反，她是一种迎合达到产物，就像罗可可时代的艺术那样，纤巧与灵活的花瓣与枝叶装饰是为了一种时尚趣味的满足，而艳俗艺术家不过是借用商业时代的所有符号满足自己的一种无可奈何的心态。所以，艳俗艺术家不是思想家，他们不思考“重大的带有社会性的问题”，他们只是陈述自己所处的真实景况。

艳俗艺术涉及到了政治问题，这倒不是由于像祁志龙或者杨卫这样的艺术家的作品中出现了历史上的政治色彩或者人物形象，艳俗艺术的政治就是使任何政治问题平庸化和无意义化。艳俗艺术家没有兴趣讨论政治问题，这就正如卖猪的农民对国家意识形态毫不关心却要说几句关于世风的俏皮话一样，他们没有认真的政治态

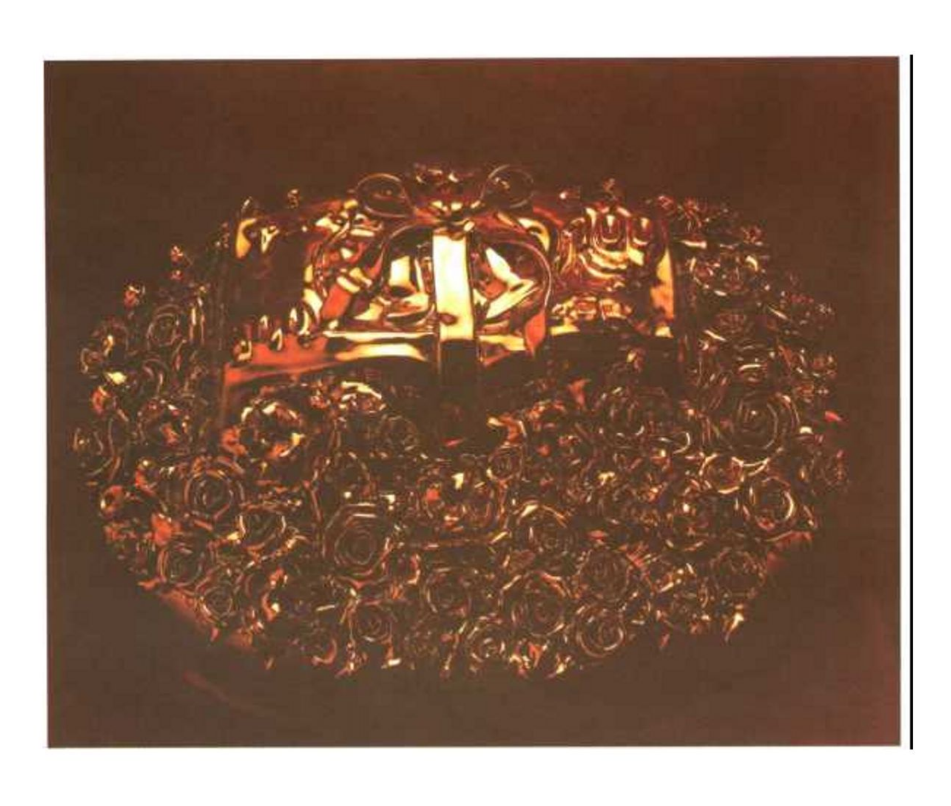
尹齐
便宜
1999
120×120cm
摄影

杨卫
掰开的花瓣·润泽园
1994
120×100cm

右：杨卫
中国人民很行系列之四、七、九、十
1995－1996
145×182×4cm
油画

度、甚至他们的作品就是因为无法摆脱四处飘落的政治符号和意识形态音符的结果。艳俗艺术对世俗形象的赞美没有批判的嘲讽意味、不赞美又能怎样。于是、主动迎合世俗并从中提出平庸的形象给予不合逻辑的并置、就成为艳俗艺术家的政治立场。大白菜、胡萝卜、菜肴、女孩健美的姿态、它们成为抵御严肃、认真的手段与姿态、最终是为了完成被称之为"艺术品"的工作，以表达作为"艺术家"应有的态度。"缺乏深度"被认为是艳俗艺术家的特征、但是，由于杜桑的功劳，艺术的深度被相对化了，并且成为可有可无的东西。实际上，艳俗艺术家所处的社会仍然是要求深度或者严肃的、但关键是暴发户和政客的"深度"或者"严肃"让人非常可疑，这就导致艳俗艺术家对这类"深度"和"严肃"的惧怕。社会文明的一个重要特征是"修饰"、通过游戏规则对各个层面给予策略性的遮蔽、这就导致社会神话的魅力的存在，可是，艳俗艺





术家破除了这样的神话，这无异于使自己远离喜欢神话的人们，所以，艳俗艺术仍然是少数人的艺术、艳俗艺术没有因对大众熟悉的形象的描绘和表现而获得大众的青睐、相反、艳俗艺术成为撕开大众遮着布的一种方式、艳俗艺术向所有的人说：没有任何价值是值得认真对待和讨论的。

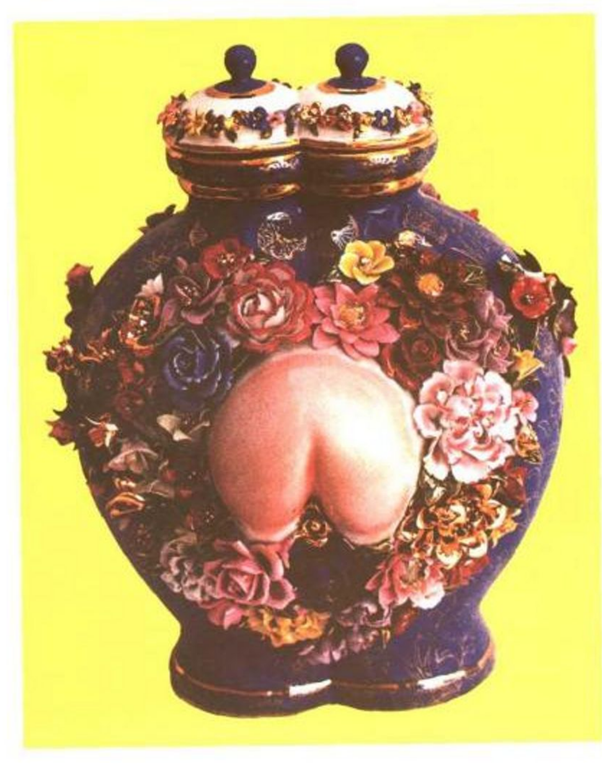
廖雯在她的文章"平民时代的贵族布景——艳俗艺术的语境和定位"中强调了"贵族"这个概念，这个观点的思路与栗宪庭对历史的考察相似，艳俗艺术对现实的反映的确与这个时代的人们追求没有实际根基的贵族传统外观有关，廖雯描述说：

"艳俗"所指证的是90年代中期以来中国文化的基本特征，这种特征充盈着我们整个的生存环境和意识空间。我们周遭的一切，无不是各种文化传统尤其是"贵族"文化传统的粗制滥造的模仿和仓促临时的拼凑，不分功能、不分场合、不分时空、不分古今中外……

邵振鹏
中国制造
1999
57.5×46×96cm
仿红木

左：徐一晖
金钱
1998－1999
38×30×22cm
陶瓷、金水







很有些戏剧化。由于失去了贵族的时代精神作为阅读和理解的基本前提，这种挪用和模仿只是一些文化外壳和碎片。而我们的社会仿佛是一个匆忙布置起来的大舞台，人人争当“贵族”的好戏就这样上演起来。

追究这种表面的现象也许只是了解这段历史的一个方面，艳俗艺术家的一个重要的共同点是：既然没有任何价值与道德准则是值得尊重的，那么，就利用审美惯性的躯壳 —— 绘画或者雕塑 —— 来呈递无意义就成了艺术家惟一能够做的事情。“无知而又自以为是、贫乏而又虚荣的社会心态”（廖雯）为什么仍然是艺术家表现的内容呢？作为一种社会观念、心态、趣味乃至行为方式是不是艺术家面对现实无可奈何地作出的一种不得已的共振？与西方世界的历史和现实不同，尽管九十年代的中国暴发户在极度无知的情况下追求“贵族”的生活倾向，但是，导致艳俗艺术的产生与这个社会丧失基本的价值准则有着紧密的关系，正义、善、尊严、人格这样的人类永恒准则被完全抛弃，没有文明与智慧的提醒者，1993年至1995年 —— 这正是艳俗艺术即将产生的时期 —— 关于“人文精神”的讨论只是一种思想枯竭的空洞的呼吁，没有政治力量对价值的有效保证，好像价值、意义这样的东西真的不存在和从来就是有问题的一样，这个社会没有人敢于或者有兴趣于对价值的追求，所有严肃与

徐一晖
小猪储钱罐
1994
26×19×15cm
陶瓷

刘力国
经典
1999
32×29×26cm
陶瓷

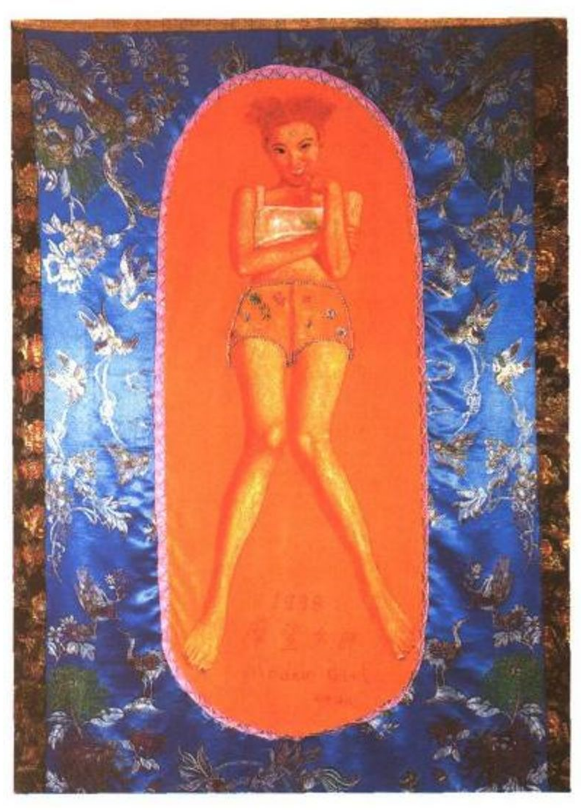
右：常徐功
布上刺绣
1997
100×80cm

认真的态度由于缺乏内容与现实的针对性不是遭到嘲笑，就是根本无法唤起，关键是，即便是艺术家，即便是被称之为“知识分子”的艺术家也只有采取一种“媚俗”的姿态来表现“艳俗”的现实，这就像十九世纪末只能在咖啡馆里酗酒的“波希米亚人”一样，疯狂与呕吐、女人与疾病成为生活的主要内容，与上个世纪末不同的是，中国艺术家在这个长期物质匮乏之后突然出现物质的表面繁荣、传统文化消灭殆尽而又没有新的知识系统的现代化年月，在以官方意识形态控制文化艺术却又不能保障正统的完整性和有效性，民间文化虽然受到官方理论上的关怀却又丧失其真正的朴素特征的年月，艳俗艺术由于其没有明确的针对性而成为面对任何一个目标的，她的意识形态内涵因对所有社会价值的嘲笑和不真正的对待而彻底消失，因此，在很大的程度上讲，艳俗艺术所嘲笑的主要是文化与艺术本身，是精英主义的价值观和大众的精英主义的神话期待。

矛盾的是，艳俗艺术家绝不希望自己成为真正大众中的一员，正如郭小川提示的：“艳俗艺术仍然是精英艺术”，“艳俗艺术所能表达的内容，说到底还是中国知识分子对当下中国社会的一种独特认识和感受”。事实上，艺术领域的精英主义的依据不是语言的特别分类，而是语言的开放性的使用，在这方面，辛迪·施尔曼对美国人熟悉的的各种媚俗现象给予的戏剧化模拟；杰弗·昆斯夸张而矫饰的表演，成为中国艳俗艺术家的参照“图式”，中国艺术家接受了太多的图式，他们能够非常自由地利用所有的形象资源以构成自己对现实的感受的表达方式。

在没有政治体制上的重新“格式化”之前，艺术家的作用显然是有限的，与学术界讨论“人文精神”的同时，艳俗艺术的“知识分子性”是否与此有关？是否可能是人文精神在艳俗艺术中采取了新的表达方式？这样的问题导致人们对“人文精神”这种词汇的怀疑。艺术家被要求发现现实中的问题，而事实上，艳俗艺术就是现实问题本身，这种情况本身成为艺术问题的一部分。艳俗艺术不是发现问题，更不是解决问题，它完全参与了问题的产生，成为问题的问题。没有人再习惯理性的评价与建议，也没有人愿意以一种明显的立场来表述自己的政治或者生活观念，什么事都有可能，偏偏不可能出现转折与奇迹，没有人过问这平庸的时代同时也是机会的时代，聚变的时代究竟还有什么可能确认的意义。艳俗艺术家没有更好的表达方式，如像行为艺术家那样采取冒险的牺牲精神，而是保留、挪用、拼装大众熟知的形象，去揶揄、嘲笑、反讽，并以艺术家和艺术品的立场和方式迎合现实的形象，不要想象力，只要生活赋予的荒诞感和麻木，将艳俗艺术看成是“艺术家们的目的是想躲在背后，不动声色地探讨现实中的非自然因素以及造成这些因素的历史、现实原因”（鲁虹）的说法也许是这个时候批评家的一相情愿，因为艳俗艺术家采取的姿态基本上与凭借自己的力量堕落庸俗下去的自嘲是异常相近的，而这正是艳俗艺术成为九十年代艺术史中有价值的体现：让作品成为问题本身，让艺术更加非艺术化。观念艺术家通过反审美的方式来反艺术，艳俗艺术家通过曾经也许





刘峥　仿月份牌
1998
180×140cm
珠子、被面绒布、丙烯

刘峥　摩登女郎
1999
160×130cm
珠子、被面绒布、丙烯



李路明　中国手姿 No.10　1997　122×120cm　油画　唐步云收藏

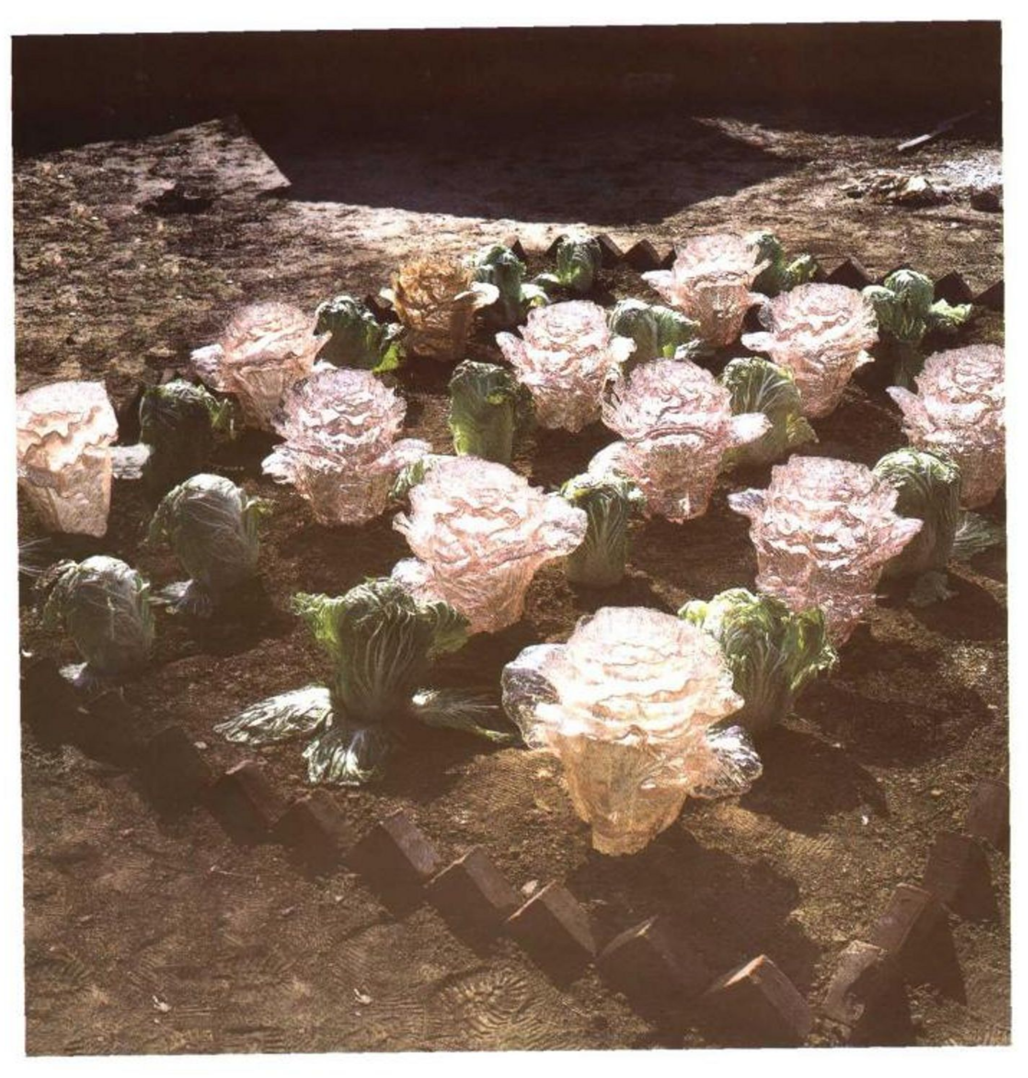
是审美的图像来嘲笑审美。那些暴发户、时装模特、有农民形象的钱币、白菜、鲜花及其它高级商品展示出平庸的形象与趣味，但艺术家没有向人们发出任何改变的直接或者暗示的呼吁。艳俗艺术家广泛借用了如传统年画、街头广告、月份牌年画、民间刺绣、金丝绒油画的手段和趣味，这种接近彻底放弃正统艺术手段的趋势表明了艺术的开放达到了“增熵”的程度。现实中的俗不可耐导致的麻木不仁可以如此明确地仿制，那还有什么能够说明艺术的危机？艳俗艺术家并不揭示大众生活中的文化趋向与趣味特征，它本身就是这种趋向和特征；艳俗艺术也不是希望更多的观众能够理解和进入艺术，而是以自我演绎的方式告诉大众进入艺术的危险、无知与可笑。历史地看，艳俗艺术不是反映论的镜像，而是现实溃烂的奇观，是玩世现实主义的矫饰化和风格化，同时也是波普艺术的更加观念化的表现。在艳俗艺术家看来，既然不能与庸俗作有效的对抗，何不如干脆参与进去共同舞蹈。




李路明
中国手姿 No.16
1999
180×200cm
油画

徐一晖在为艳俗艺术进行理论分析时，将西方经典美学提示出来，康德对先验理性的位置置于任何审美活动和实践道德之上，审美判断力有其没有欲念和动物性的纯粹性这样的基础。不过，在二十世纪行将结束的时期，重提康德是非常牵强的，艳俗艺术家具有二十世纪艺术历史的知识，他们受到了现代主义和后现代主义的教育，他们事实上没有任何坚定的思想立场，并习惯于语词的游戏。这样，“媚”或者“美”并不说明任何问题；“娱乐(消遣)”或者“愉悦(升华)”与“低俗”或者“廉耻”无关；作品中的形象和滑稽效果也与“快感”或者“痛感”不发生粘连；没有审美评价，同时也没有道德评价，没有“没有功利”，也没有“没有审美”；没有“崇高”，更没有“恐惧”；没有“超然”，自然也没有“作为道德的仲裁”。

我喜欢看电影、录像、金庸的武侠小说，艳情小说也没少看，虽上过大学，但没有正式职业，充其量也就是社会大众的一分子。身份一定，个头马上就矮了一截，不免就俗了。作品也就描述一些



日常琐事或童年记忆中我早就想扮演的“英雄”，是有文化幻想的一个“小众”。[4]

徐一晖的这种精神状态与他在八十年代的表现迥然不同，那是一个追求新价值的时期，他的作品中陌生与神秘的画面表现了严肃的人生立场，而现在，自己已经成为一个“小众”，一个与“大众”有联系的俗人，为了避免不必要的麻烦，过分强调对立也许是有害的。各种各样的利益关系、政治立场和社会联系构成了“文化”以及导致文化变异的权力关系，通过貌似大众熟悉的方式并借以泛滥的日常生活图像促使新的意义的产生也许是抵抗“高雅”文化及其相应权力的途径。“鲜艳的色彩、平庸的日常生活图像和经典的文化样式对我个人来说，并不那么重要，只不过在传统的批评看来，文化经验与日常审美经验同流合污了。”

艳俗艺术回避对意义的追问，因为按照徐一晖的努力看来，福柯在他的《知识考古学》中的考古学般的着眼点才是有价值的，这样，所谓“批判”的可能性被化解。究竟“是什么力量在‘调节’而不是‘规定’知识的具体活动”，这是艳俗艺术家真正谈得最少的。

像我这样蝇营狗苟地忙于租个便宜舒适的房子、买煤取暖、冬贮大白菜等日常琐事的普通人只能在童年记忆中发掘出一场幻想中的彻底革命，而在这个改革的年代，这场英雄主义的革命已成为不可能，“革命”的激情基本上转换成中国足球冲出亚洲走向世界的一次次痛苦回忆，或变成民族主义者的对假想敌人“西方”压迫的不存在的反抗。反抗“西方”这一抽象概念在我的个人生活中并不比买一双意大利皮鞋来得那么迫切和重要。我个人的痛苦和欢乐并不具有普遍的真理性，而成为私密的个人经验。

事实上，艳俗艺术是一批没有权力和社会影响力的平凡人的生活景观——将其看成是他们生活的镜子也不妨，他们不仅生活在艳俗的环境里，更主要是他们自己的生活毫无价值感，除了生存危机，也没有文化价值的哪怕是遥远的支撑，这样，艺术家不得不将自己的形象放入自己制作的电视机装置里，强行使自己成为“革命英雄”登上舞台，让他人看到自己兴许是机智的但一定是不严肃的模仿，以此获得“重大意义”。

“同流合污”的结果是使艺术家在缩短与大众文化观念距离的同时对自己进行一次显然有自己作为的思想麻痹，使得连自己也相

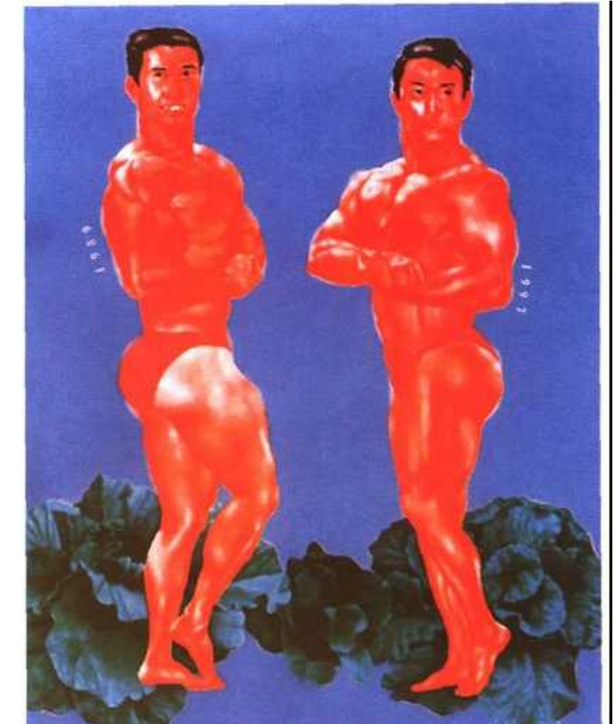
胡向东
理想种植
1999
树脂

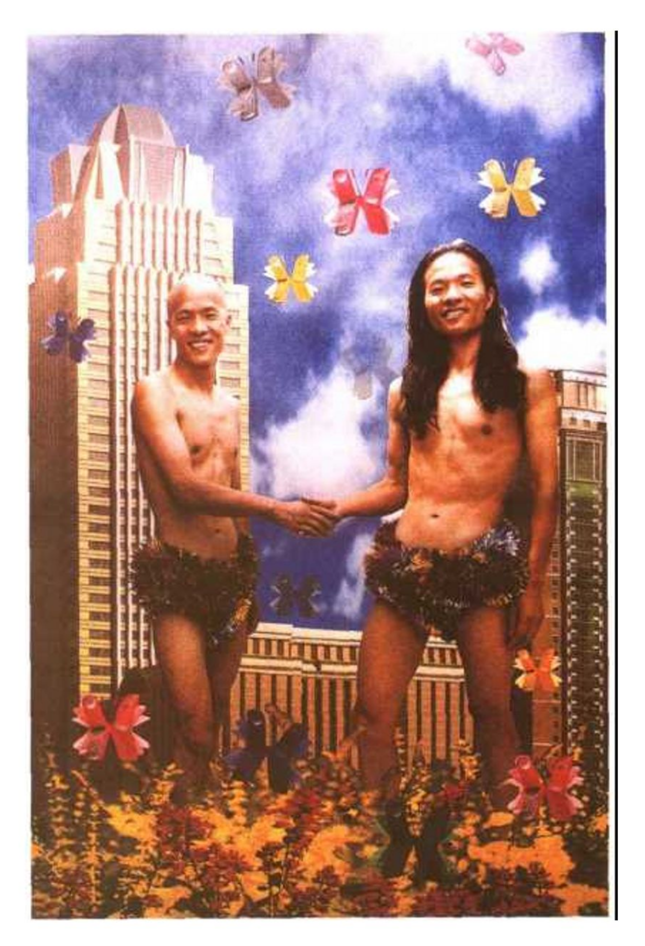
右页：
左：罗氏兄弟
欢迎世界名牌
1999
66×55×12cm
漆画

胡向东
争奇斗艳之五
1995
162×130cm
油画

王庆松
亚当与夏娃
1998
188×120cm
仿丝绸布面、工业油彩





信对于社会的批判性影响的存在。由于艺术家不仅没有回避过分熟悉的形象与符号且有意识地加以利用，以至艺术家成为自己对自己进行控制的力量，在没有任何人的直接干预下，主动地停留在“平庸”的位置上。这是一种没有风格可谈的状态，不过，艺术家徐一晖说：

但从对话语控制的习惯的抵制角度看来，这种“无风格”则变成了风格本身，是艺术家对习惯性审美的抵制，是艺术在今天仍具有内在张力的一个重要手段。这种对内容和风格以及表达的权力的理性颠覆，使艺术与生活处于临界状态，也就是艺术家主体对文化保持的批判性距离，是区分日常生活图式与艺术的最后标准。

结果，艳俗艺术家仍然想坚持与世俗社会的距离，艳俗艺术家假定着利用商业消费社会中大众熟悉的形象与符号，却不愿意真正深入到其中，甚至不愿意牺牲传统审美的躯壳，艳俗艺术家从杜尚划定的界线外又跑回来，重新述说现实的无意义，批判“高雅”文化的虚伪性，其批判的作用成为批判的游戏。

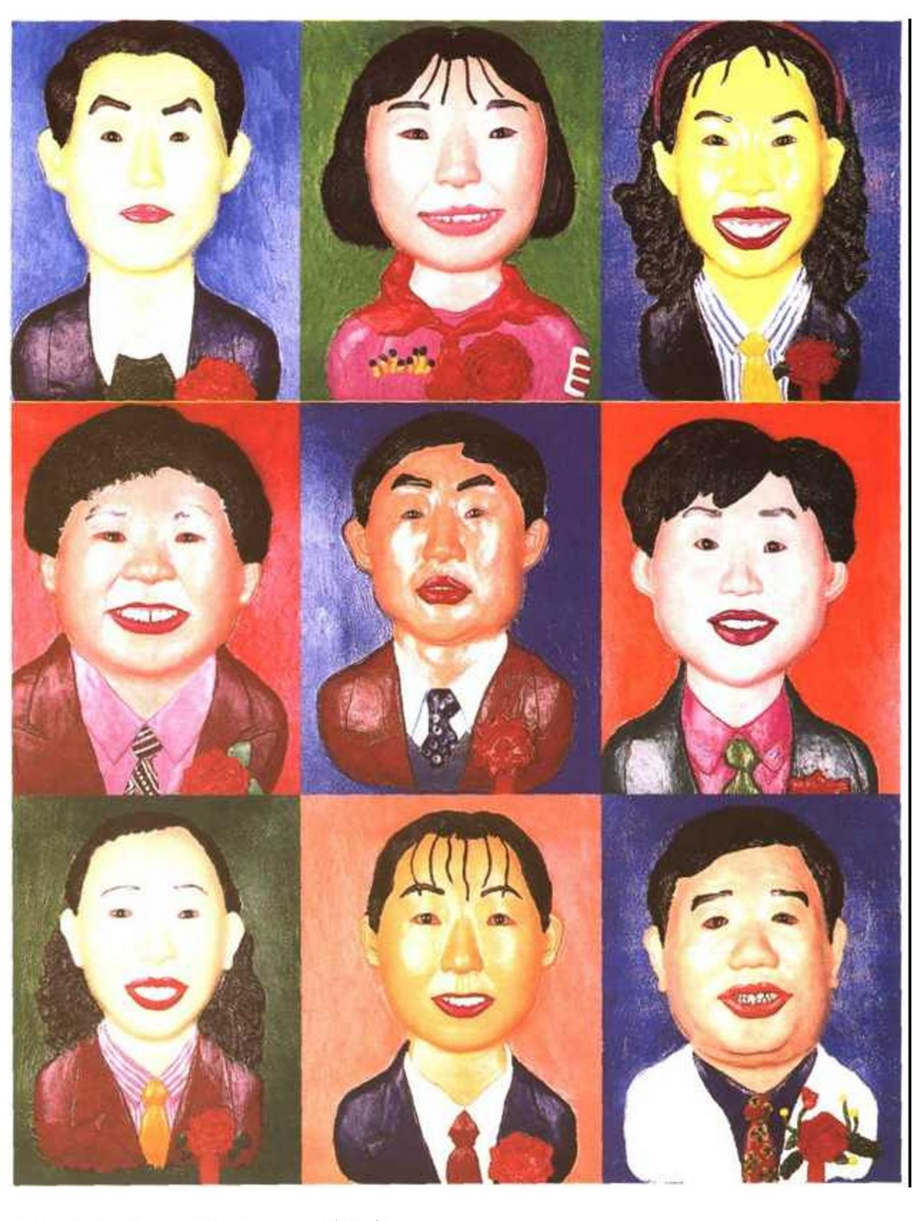
艳俗艺术在很大程度上可以看成是通俗的现实主义，如常徐功的《肖像》系列就是对商业化时代的大众消费和审美趣味的模仿，画家试图对更多的是城乡结合部或小城镇经常能够看见的物品，如像小彩灯、麦克风、旧式花台、瓷凳、手机、国画轴等图像简单地拼装在西服领带、意得志满的暴发户或有钱人的周围，没有任何写实主义的作品像这位画家那样，利用刺绣的手段将土气、平庸、无教养的农民企业家的形象表现得如此接近。常徐功相信“严肃的高雅艺术资源”已经枯竭了，甚至采用油画也会因“它本身太文化了”而丧失表现的准确性，用画家自己的话来说是“失掉语言直接性的强度”。画家试图寻找最为接近表现对象的手段和方式，甚至再寻找大众趣味的再现，但是，保持艺术立场和寻求对象的直接性



俸正杰　浪漫旅程　1998　110×110cm　油画

表达的这种边界非常微妙，画家仍然希望在作品中保留"判断"的立场，平庸化的形象被观念化地表达，肤浅与艳丽成为观念画家试图传达的主题。最终，画家希望观众看到，生活中的对象就是这样的。大款、掌权者以及地方霸主，对这样一些生活中的平庸者，常徐功采用业余者或民间的刺绣材料和方式来"描绘"，这样，材料本身的历史"质地"决定了作品本身的感觉导向：连艺术品也都是如此地没有趣味和价值。艳俗艺术就这样不同程度地寻着观念艺术中滑稽模仿的途径，直接利用刺绣的艳丽、光亮的丝线来表现这个时代的"英雄"——通常为农民企业家，其中能够看到昆斯的影响。

俸正杰的《婚纱摄影》系列作品，以满街流行的"婚纱摄影"为摹本，对这些化装成各种时代有钱人结婚样式，以及模仿明星在银幕上表达恩爱的神态、动作的市民，以个人方式作了类似过分模拟的夸张描写，如新人"幸福无比"的脸色涂成红得发紫，画面也是一片晃眼的流行的银黄嫩绿，新人的表情和姿态亲密浮华而僵硬可笑……作品的反讽意义也正是在这种夸张描写中体现出来。



张亚杰
典型
55×42×9cm
丙烯、玻璃钢、油漆

从1994年起一直到1996年初，因敏感于物质化社会中大众消费的享乐主义倾向的极度蔓延，我创作了《皮肤的叙述》系列作品，并于1996年4月在北京做了《皮肤的叙述》个人专题作品展。作品以沟通人体内部世界与外面世界的中介——皮肤为切入点，以皮肤的病变通过生理呈现隐喻心理的变化及精神的侵蚀，以喜庆、艳丽的语符并置溃烂、不安的人体，以"艳若桃李"反讽"溃烂之处"，从而实现对社会的艺术批判。[5]

俸正杰的作品是艳俗艺术中最为风格化的代表之一，他从1994年的《皮肤的叙述》就开始了"艳俗"的艺术表现，但是，艺术家这个时候的作品较倾向于对"溃烂"与伤害的表现，色彩的明亮没有通过形象的特殊性呼应出"艳俗"的风格。随着商业化潮流的演绎，俸正杰相信，国家经济政策日益冲淡社会的政治情绪，"政治人"已经转化为"经济人"或者"物质人"，因此，图像中的意识形态痕迹和显而易见的政治倾向的表现已经失去现实的依据，不能有意识地与某个目标过不去，因为它也许根本就不存在了，艺术必须面对现实。《浪漫旅程》开始了这位艺术家真正意义的艳俗风格的作品。画家以大街小巷出现的婚纱摄影为题材，将艳丽和娇柔的图象与姿态模仿出来，给予极度的夸张，这样的描绘与人们知道的旧有的习惯相去甚远，婚姻仪式——这个神圣的时刻就这样被艺术

家给玩笑化了，喜剧化了，直至一种典型的艳俗风格化。事实上，在艺术家反讽社会现象的同时已经创造出一种审美，在众多的艳俗艺术样式中，俸正杰的艺术具有独特的审美价值，这样的结果也许同初衷相背，但是，当一种语言由于观念的开放拓展出新的空间时，一种新的审美样式产生出来是非常可以理解的。艺术家试图描绘“假大空”，却表现出让人发笑的场景、动态与形象。当观众依凭旧的习惯有可能拒辞画中的人物和表情时，却很快会被艺术家铺陈的独立形象世界的整体给感染，以唤起对生活现实感受的复习。俸正杰给予艳俗艺术的定义是有趣的，因为他没有将愤世嫉俗的态度或者“批判”的肤浅观念纳入自己的观念：



**黄一瀚**
中国棋盘 — 美少女大战变形金刚
1996
**装置**

右页：
孙平
前卫艺术小姐
1998
玻璃钢、即时贴、生活用品

> 艳俗艺术是一种艺术策略和话语方式。“艳俗”是艳俗艺术的表象而非本质，其本质在于反讽，而模仿是其手段。反讽正因为具有模仿艳俗的表象而更具强度和穿透力、感染力，所以艳俗艺术不应当成为单向性情绪化的简单道德批判的对象，而恰恰是当代生活的社会文化情境中艺术反省的必然方式。[6]

自然，俸正杰的作品因现实主义的描绘很容易让人联想到具体的现实与现象，比如由享乐带来的性病、浮华、虚假以及物质世界的荒唐的欲望。艳丽得发紫和跳跃的色彩将虚假和不真实给予了非常的强调。此外，作为一种浪漫主义的美好表达的梦境在俸正杰的作品中也成为一种肤浅的提示，即便是梦，在这个世俗的世界里也不会再有美好之言，因为梦已经成为物欲的表现。

于1996年参与组织《艳妆生活》的杨卫对艺术可能包含的“批判性”持有怀疑：

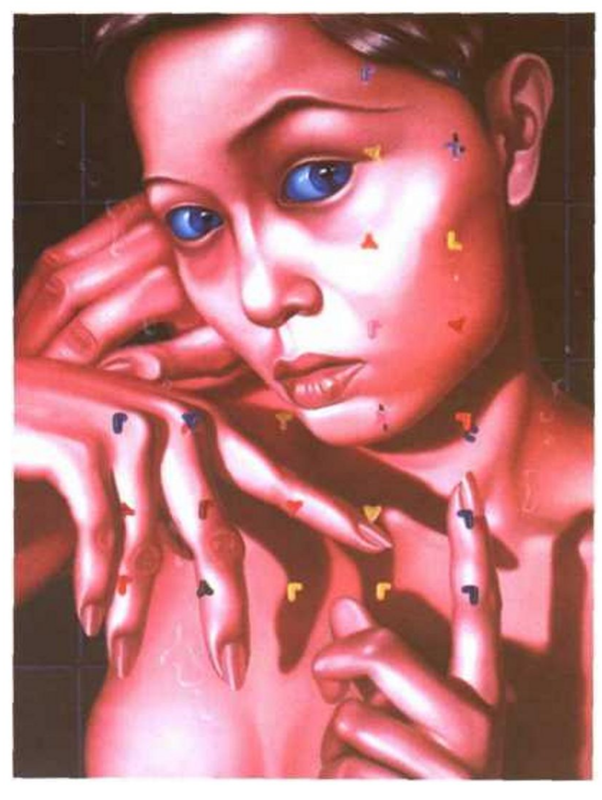
> 首先，我反对自恋主义的刻意保持愤世嫉俗姿态，不对其生存环境作任何本质批判和深层自省，而只在修辞上，凭借批判性之类冠冕堂皇的词句，借此达到引人注目与招摇过市目的的行为。如今天的艺术只是用简单的批判口号来为我们的生存现实立理定律，那么，艺术一定是已经变成了一种逃避社会的幻觉游戏，沦落为狂妄自大的那些“精英者”们的无限宣泄方式，而最终也会将日趋复杂的社会现实问题化解为抽象的、形而上的咒骂。[7]

杨卫通过“钞票”系列作品来反讽物欲化时代的无价值感的心态，他使用了历史上和流行中的形象，“中国人民银行”这样一个被确定了的概念在艺术家看来具有明显的意识形态化了的特征，一旦“银行”被“很行”置换，一种观念化的语言通过波普语言的范式的归纳而产生出无聊与荒唐。杨卫借用“模仿”来置换或重组人们完全能够理解但事实上没有任何兴趣的形象与符号，旨在制造没有意义的意义假象。最后，置换了“银行”的“很行”成为杨卫为观众提供的一个文字构成的概念和标志，使懂得中文的人们对于这位艺术家的反讽工作有一个强烈的记忆。不过，艺术家也清楚：在反讽的过程中，事实上自己也“不由自主地身在其中，但作为艺术家的我有义务有责任对我们的生存怪圈给出一种提示或者一种质询”[8]。然而，这种“质询”有什么理由存在呢？显然，杨卫没有更多的交代，他的作品也只更多地体现着观念的存在。

胡向东的《争奇斗艳》系列展示了商业氛围中的物欲和肉体，







赵勤、刘健
我爱麦当劳系列
1998
40×50cm
丙烯、照片

陈文波
维生素Y No.6
1999
油画

右：陈文波
维生素Y No.7
1999
油画

将健美和保健形象与蔬菜并置导致任何意义上的追问的消失。有趣的是，1999年的《理想种植》和《水晶白菜》因制作上的精巧给人带来审美的、但多少让人感到不安的愉悦，树脂复制品在脆弱的植物的对比下，已经越出了"艳俗"的疆界，走向了趣味化的工艺。

刘峥使用与农民喜庆有关的符号，把萝卜、大白菜与流行形象结合起来，通过滑稽的模仿达到反讽的效果。这位画家特别利用了三十年代上海月份牌中的形象，以将现实与历史进行一个性质上雷同的结合。画家的内心有这样的交代：

*在商品和政治的双重媚俗中，我们的反抗已经微乎其微，我们已深刻地融入其中，是否有嘲弄之意还不一定，日常生活充满了艺术，而艺术也充满了日常瞬间，也许我们嘲弄的对象就是自己。*[9]

王庆松的《我们的生活比蜜甜》系列通过电脑手段干脆将自己的形象矫揉造作地置于图像之中，扭捏作态的表现体现出低级与无聊，王庆松要告诉观众：精英主义的发言在当今社会毫无价值，他相信大众文化在今天的社会里居于"霸权"的位置，无论怎样，大众文化具有一种消解精英文化"毒素"的真实感。不过，艺术家选择了"自己"，"用我单一的、真诚的、模式化的笑容模仿社会流



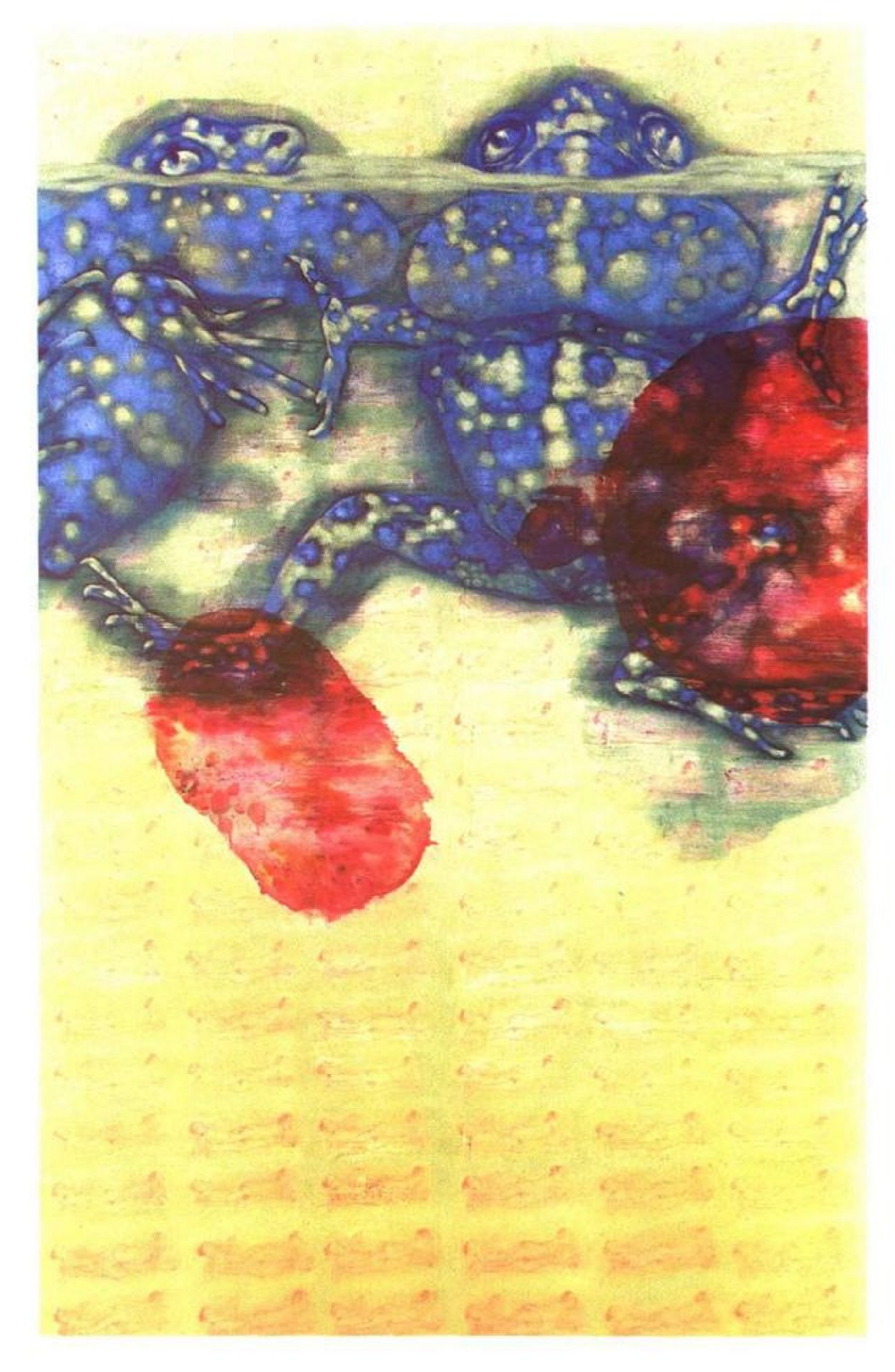
黄一瀚
麦当劳叔叔进村啦
1997－1998
装置

行图式，达到反讽那些玄谈太多的精英和低俗的大众"。[10] 艺术家的意图也许不错，但是，他的作品不过是庸俗潮流中的一部分，艺术家通过牺牲自己形象的方式来表达庸俗的不可抗拒。王庆松的作品直接应对了刘峥的"也许我们嘲弄的对象就是自己"这句话。

罗氏兄弟（罗卫东、罗卫国、罗卫兵）将六七十年代的新年画——农民喜庆丰收的景象、连年有余、胖娃娃等喜庆形象与消费符号——如像可口可乐标志或产品并置拼贴，利用漆画技术使画面平滑、光亮、艳丽。这种观念性的作品是一种机巧的产物，不像作者所说的那样是十年求索的结果。

罗氏兄弟在作品中放置的品牌商品形象将作品的倾向拉向了波普的方向，但是，传统的造型和喜庆场面，使波普作品更加"艳俗"化。1999年参加"跨世纪彩虹——艳俗艺术"展览的作品《欢迎世界名牌》中保留了五六十年代的特征，精致的制作使得作品具有广告的效果，事实上，如果可能，它们就是广告。

这是一个时尚与投机的社会，利用现成材料和流行图像的观念是波普艺术以来的西方当代艺术的基础，也可以说是杜桑的任意的



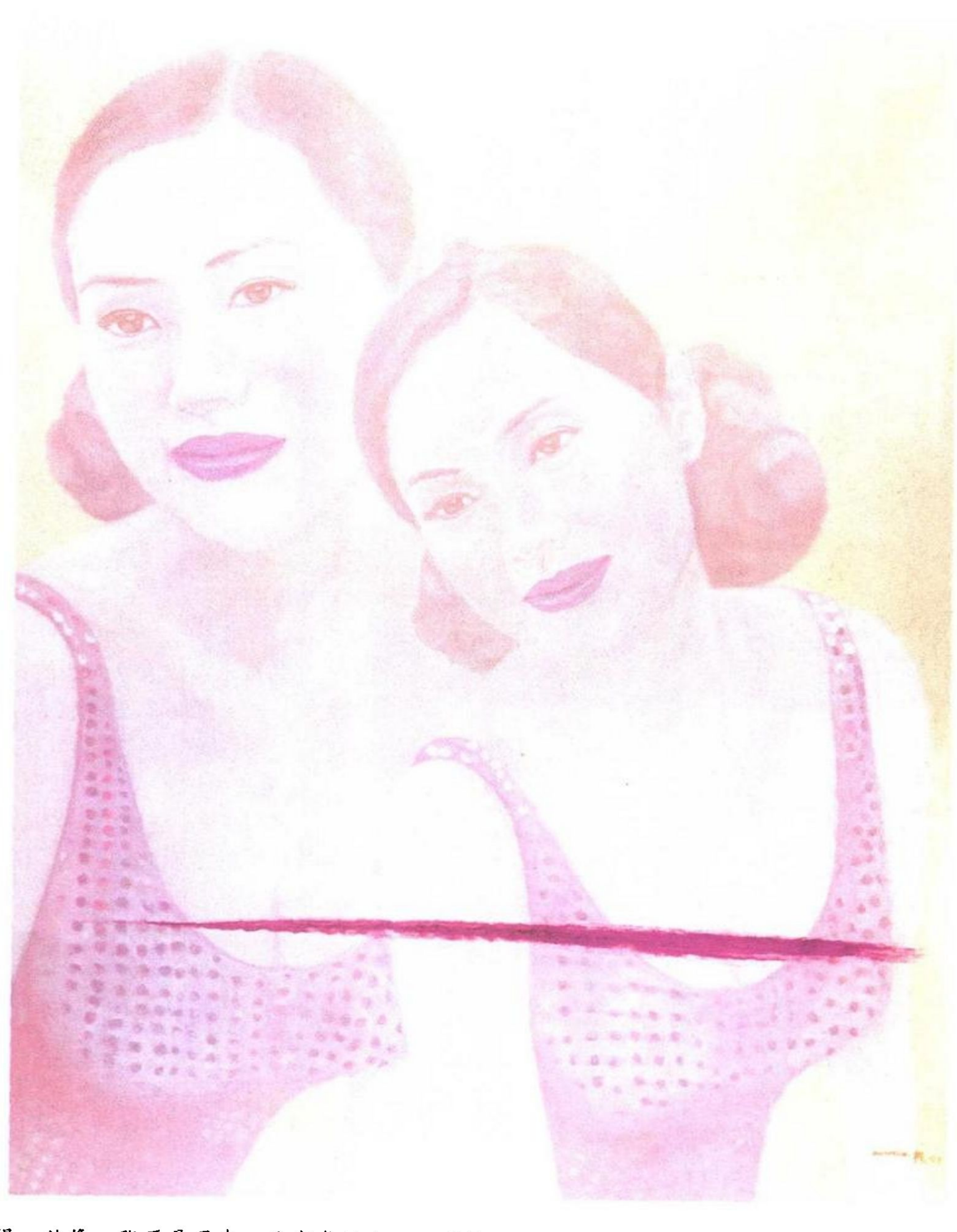
一个行为的启发。所以，三位漆画家的形象游戏心理表现得自由而放松，那些被消费的形象被集中起来表达一种低级与庸俗的现实与心理，漆画家与观众共同构成了这个时代的平庸和无价值的象征部分。

在中国的南方，艳俗艺术的发展与上述居住在北京的艺术家作品有一定的差异。他们以更加样式化的路径走向艳俗的现实，以南方市民化的审美趣味取代了北方农民式的审美趣味。

李路明的《中国手姿》系列事实上是这位艺术家在九十年代初开始的“新形象”的一部分。至1995年，李路明完成了《红树家族》系列与《种植计划》系列等作品。李路明的艺术图像具有自己的个性与独特的符号系统。可是，在波普艺术成为九十年代初特殊的政治经济成分混杂的时期，社会更加关注涉及政治和意识形态方面的问题，与社会问题直接相关的艺术具有更加强烈的影响力。李路明的《种植

张小涛
快乐时光
1999
150×240cm
油画

计划》系列试图“制造生命原初状态”（彭德），以此构成他的新图式。1995年，《中国手姿》出现，这种风格化的图式与艳俗艺术的样式有了契合。这个时候、消费主义的社会将“艳俗”与大众化的趣味推向艺术潮流的表现中心，而强烈艳丽的“手姿”和图像结构在佛教艺术特征的提示下，事实上构成了对严肃的讥讽。这时，李路明在他的“新形象”中装入了反讽的含义并成为艳俗艺术的一部分。



杨冕
丰韵·标准
1999
250×150cm
油画

我在九十年代初提出艺术家的工作应当建立在“新形象”的基础上，是因为整个八十年代的中国新生艺术在图式上有太多的“殖民”色彩。所以我觉得不论哪一种艺术倾向，“玩世”也好，“政治波普”也好，都应该有自己的形象，其实他们中不少人在具体工作中很注意这点。我在《种植计划》系列中，关心的是生态问题，这是一个全球性的问题。现在的《中国手姿》我将目光拉回来，放到中国的具体问题上来，这大概是两者根本的差异。但按我的原则，“新形象”依然是一个前提，就像一张画是画在一张布或纸上那样。[11]

这样，“手姿”就成为一个寻找适合的盛入内容的容器，盛入与艳俗世界相关联的生活对象。由于出发点不同，李路明希望自己的作品与泛滥的“艳俗”图式拉开距离，在传统与高贵之中寻找对历史概念的反讽，将艳俗艺术中流行图式的直接性向寓意提升，同时保留与艳俗艺术形式上的联系。这样，从1992年“广州双年展”展示的“新形象”开始，在九十年代后半期以“艳俗”为出发点结束，这位艺术家很自然地为艳俗艺术增加了一种风格化的样式，而不仅仅是在商业形象或符号直接的挪用和拼装下保留纯粹的观念的表达。

广州《卡通一代》也是艳俗艺术中的另一种表现形态。按照黄



俸正杰
皮肤的叙述 — 错位
1994
180×130cm
油画

一瀚的说法，“卡通一代”是想将西方现代艺术的成果同中国社会问题结合起来，是一种关注社会人类学和表现日常生活领域的艺术探索。那些“麦当劳”、“美少女战士”、“变形金刚”、“街头少年”的陈列和展示将极端都市化的表现形态被艺术家堆积起来，他们模拟日常生活符号并强化消费形象，全球化的不全面的信息使艺术家面对大众熟知的商品给予借用。黄一瀚多用流行的卡通玩具现成品和图片形象，堆积一地。文学批评家张颐武将其描述为：“表达了一种既爱又恨，既充满迷恋，又依然尖刻的态度。”[12] 这种表述的准确性是可疑的，但是，张颐武关于这种态度是“对于后现代与后殖民语境之中东亚社会的特殊的立场”的提示是值得注意的。利用商品的现成性来以媒体的方式传递思想的做法仅仅表明一种方便的策略，表达对消费社会的不愉快的看法而不提升到意识形态和制度环境的高度，这是艳俗艺术的典型做法。至于“卡通一代”，它只是在广州这个商业化很发达的城市里的一些艺术家的现成品表现策略，而其中对消费社会的评价是微弱和无关紧要的。

利用现成品和其他手段的艳俗艺术表达方式也可以在孙平的新作品里看到。孙平的“小姐系列”将商业社会的主要成分“小姐”作为问题的提示，以大众熟悉的模型“小姐”来喻示商业的残酷性。尤其是艺术家将自己扮成“小姐”牵引的狗，暗示艺术不过是金钱的另一种表现形态，将金钱社会的商品交换的普遍性和彻底性给予了直接的表达。“为你服务”、“真的爱你”、“天天好梦”、“无限享受”这样的广告词汇提示着人们商品社会的普遍现象。在这样的现成品的运用中，艺术家借用了现代艺术的暗喻和象征的手法。

无论怎样，“艳俗艺术”这个概念的历史性是成立的，不过这个概念的历史性并不表明一种善的肯定，不表明它是一种对社会问题持批判态度的艺术样式；更不表明它是一种“人文主义的精神自卫”（杨卫）。艳俗艺术家不过是采取了一种不同于1993年和1994年之前的一种个人主义态度，即他们放弃了政治波普和玩世现实主义的对立立场，他们本能地发现自己即便是想反抗身处其中的体制也是无能为力的，因为他们同时享受着一个特殊的体制带来的利益与生活的可能性。在这个权力市场化的市场经济体制里，任何反抗与对立都是无效的。艺术家杨卫对艳俗艺术 — 他在1995年底的时候将艳俗艺术表述为“庸俗艺术” — 的辩护表明了一种八十年代的新启蒙运动在九十年代中的病理性的变异：他认为艳俗艺术“以取悦为目的的创作”是“当代艺术家为了自身存在作出的顺应和让步。它构成了艺术作品中矛盾冲突的广泛基础 — 娱乐和教化意味兼并，体现了新时期文化环境下，重在人文主义情感价值引入，利用通俗主义社会实证为中国历史提供的丰富文化资源，深刻发挥能动的人文热情，并指向较高层面的中国当代文化精神建构和一种特殊进行方式，其实质直接针对新形态下价值失落。包涵更深层的思想与价值的承诺”[13]。将过去启蒙主义思想注入低俗精神状态使其具有价值可能性的思维方式成为为艳俗艺术作辩护的艺术家和批评家的一种没有选择余地的立场，因为他们坚持这样的看法：存在的东

西总会有其必然性。事实上，即便是艳俗艺术家之间存在着不同的立场，但基本上他们也不再相信阿多诺（T.W.Adorno）和霍克海姆（Max Horkheimer）的法兰克福左派的反大众文化的真理性，他们事实上将一个特殊历史阶段中的特殊体制作为不得已的谋取利益的渠道，而通过成功将自己的作品作为"反抗"的托词和陈述自己"批判"立场的资本。他们被消费主义的浪潮给迷惑住了，他们借助于七拼八凑的后现代主义理论使商品化和消费主义对艺术的影响合法化，并对官方文化和大众文化在市场社会中的并存或称之为"共谋"所构成的新时期的意识形态缺乏足够的认识，这样，他们借着后现代主义的词语将各种各样的符号归纳进不同的意义格式之中，在批判精英艺术 — 她可能是官方的也可能是现代主义的同时展示自以为属于大众 — 这个大众究竟是谁，艺术家们心里没有似乎也不想有清醒的认识 — 的"庸俗艺术"。所以，从根本上讲，艳俗艺术既不是批判的艺术，也不是人文主义的艺术，而只是一个特定时期有毒素的精神的艺术表现形态。艳俗艺术表明：即便是恶，也可以成为历史研究的对象，因为历史的组成部分并非全部为善。

廖雯在《跨世纪彩虹 — 艳俗艺术》的序言里说：

> 作为自命对当下文化负有责任的当代艺术家，生活在艳俗的汪洋大海而无能为力，使我们常常陷于哭笑不得的尴尬境地。我不知道艺术是否可以警世可以改变社会，但我们至少可以揭示这样一种生存现实，使我们在面对它的时候，能够始终保持不同流合污的独立的批判立场，这即是艳俗艺术的奢望。[14]

历史地看，艳俗艺术是对艳俗的现实生活的模仿，至于批判立场，也因太多的机会主义动机和在劫难逃的体制背景而最终丧失，这种情况使艳俗艺术"始终保持不同流合污的独立的批判立场"成为事实上的奢望。但这没有影响艳俗艺术成为九十年代政治、经济、文化与社会状况的有说服力的形象证据和观念说明。



罗氏兄弟
欢迎世界名牌
1999
126×246cm（局部）
漆画


FEDERAL RESERVE NOTE
THE UNITED STATES OF AMERICA
F 86192868 C
WASHINGTON, D.C.
F 86192868 C
ONE DOLLAR

# 第七章　观念艺术

Chapter 7: Conceptional Art

批评家易英在 1995 年总结前卫艺术在九十年代的处境时提示："虽然广州双年展也同样为前卫艺术家所关注，但其效果完全不同于'89现代艺术展，不具备那种影响力和冲击力，但却为后来的大型美展提供了一种商业化的操作模式。无论这些样式化的前卫艺术是否真正推向了市场，这届展览都标志着前卫艺术被市场的招安，亦即'85运动的主要艺术样式在前卫意义上的完结。而'85运动的另一翼，观念艺术则可能作为'85的遗产，作为九十年代中国前卫艺术的样式，把'85的精神和理想继续推向前进。"[1]

可是，复杂的社会背景没有将问题非此即彼化，九十年代的任何人都知道，体制的产品所包含的美学惯性本身虽然已经成为一种堕落的力量，但是，观念艺术家也许在功利主义的驱动下才事实上成为摧毁体制产品的战士。体制的腐朽不是惟一的，市场以及由集团利益导致的"真理性标准"本身也很可能是堕落的。当以观念艺术的方式攻击原有体制的产品取得成功时，这种可以被泛泛称之为前卫艺术的东西就变成另一种堕落体制的美学惯性，成为交换与利益承诺的证明。于是，一开始可能具有革命性的艺术即时演变为没有价值的供少数人消费的商品。八十年代的中国现代艺术家就熟悉的马尔库塞（Herbert Marcuse）曾经将构成对资本主义腐朽体制的根除放在艺术家个体内部，也就是说在艺术家灵魂深处拔掉资本主义，可是，中国九十年代的艺术家却从灵魂深处体验资本主义的毒素。

中国的现实不是通过资本主义的逻辑反过来攻击或者消灭布尔乔亚的审美惯性，而是借市场经济的逻辑消解由1949年以来形成的体制产品所包含的美学惯性。中国没有标准的西方式的布尔乔亚阶层，也就更谈不上相应的审美趣味。就这个角度看，艳俗艺术是最为通俗易懂的观念化的绘画表现，历史的符号、形象变得没有任何严肃与应有的神圣性。可是，由于艳俗艺术采用的是体制化的审美立场，所以它对体制化的产品的攻击在不同的知识背景下的理解是不一样的，艳俗艺术很容易被体制化的审美惯性所借用，于是，它原有的针对性就很可能消失以至使其回到基本的绘画上来。

八十年代，现代主义对传统的反抗是在遭受怀疑的传统环境之中的工作，而现代艺术家没有认为这是不自然的，因而现代主义具有诗意的浪漫色彩。九十年代的艺术家，当然包括观念艺术家，他们对继续处于传统的包围中感到不可思议，但是，他们奇迹般地迅速接受了市场文明的传统，其重要原因在于自1989年之后国家以及各级政府显而易见地脱去了政治主义的传统躯壳，而与经济资本构成了密不可分的联系，也就是说，市场经济的合法化与权力化导致相关的意识形态的建立与影响。艺术家，正如他们的历史所显示的那样，本质上是趋向于权力系统的。他们清楚地知道商人、总裁以及贸易代表对政府官员的影响力，同时知道权力者在九十年代更加肆无忌惮地采用了实用主义哲学，将过去坚定的原则转换成一种交易的商品，只要这个交易能够换取更大的收获 —— 如权力结构的稳固

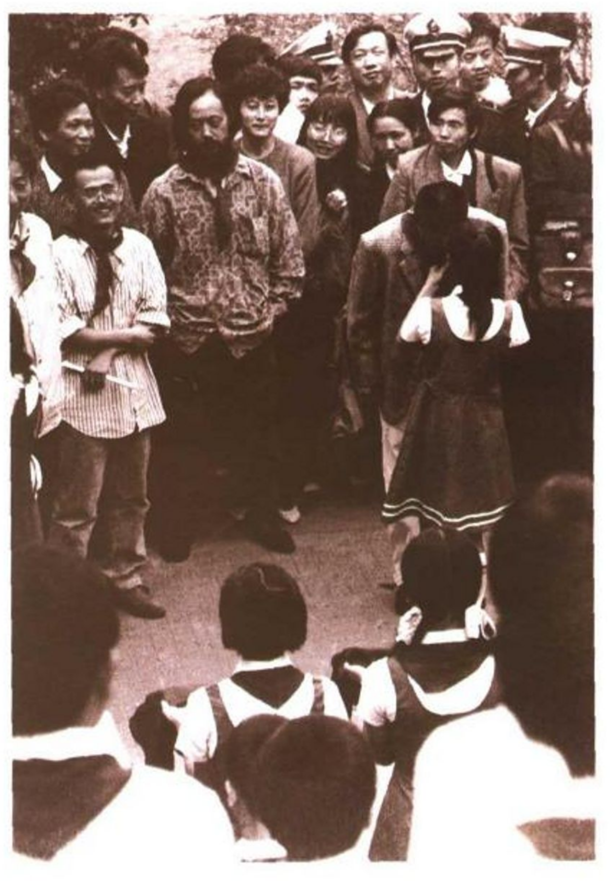
以及现实利益的满足。这样、反抗过去的同时置身于陈旧的传统似乎没有意义了，甚至是不方便的。于是，置身于来自西方传统的市场环境却是问心无愧的、有说服力的和对于西方收购者来说是合法的与正当的，进而是符合艺术史道德的。饶有趣味的是，观念艺术的实施总是以处于地下活动为一种附加值的必需要素，因为，事实上如果社会对这样的活动给予合法化的支持，那么，这种活动本身的必要性就接近丧失。对于观念艺术家来说，重要的是反抗的观念推广，而不是革命的组织实施。九十年代的中国观念艺术家几乎没有马尔库塞很早就煽动的那种革命的冲动，而却是被市场领域的刺激焕发了成功的欲望。复杂的是，当李泽厚出于对历史有效推进的考虑呼吁不要对革命充满太多的希望的同时，而颇有知识分子面相的艺术家和批评家远离革命的动机却很可能是个人利益方面的原因。这也许是一种革命的姿态，通过个人的解放实现新的意识形态的印证。

事实上，中国当代艺术的革命历史是短暂的，三十年代被认为是一个与西方艺术相接近的时期，但是很快由于政治与战争，由庞薰、倪贻德、林风眠这样一些现代主义者推行的早期现代主义绘画很快就为实用主义的现实主义所淹没。在中国的二十世纪，现代主义持续性的演变集中在1979年直至二十世纪末这二十年的时间，并且保持着与国际艺术系统的交融。

需要注意的是，持续数十年的主流意识形态本身是一种西方的思想方式的演化。作为一个概念，这种在西方社会也曾经起主导作用的方式根本上基于黑格尔哲学的历史哲学。强调绝对精神的实在性。在社会主义国家里，“绝对精神”被一种乌托邦式的理想代替。这样，在“绝对精神”方面，这种主流意识形态与现代主义者先锋们有着让人吃惊的共同基础。因此，历史地看，所有的文献——特别是文化大革命以及之后的一段时间里众所周知的政治故事——表明主流意识形态与先锋主义的真正冲突不在观点，而在于他们政治目的以及相关的权力问题。只是在八十年代中后期，个别艺术家如黄永逸、吴山专敏锐地发现应该跳出这个系统，以致出现了《中国绘画史》和《西方现代绘画简史》在“洗衣机里搅拌两分钟”这样的反文化装置，出现了否定图像与文字的涂鸦。

进一步对八十年代中国现代艺术的历史与背景的回顾可以表明：观念艺术、行为艺术以及装置艺术有着最早的典范，正是与表现主义、超现实主义这样的绘画风格相呼应，那些受到西方观念艺术、行为艺术以及装置艺术影响的艺术家以更为激进的方式表达着他们自由的态度，并将现实主义的传统最终挤向纯粹的商业空间。事实上，1979年的星星美展及其相关的露天活动因其明显的政治态度和对主流的示威，已经表现出行为艺术的基本形态。在一定程度上讲，这批包括有诗人参与的年轻人的行为使人联想到六十年代的维也纳大街上的情景。政治上的挑战和意识形态上的敌对导致这个集体的成员成为“黑名单”中的人物。展览作品的被禁止和展览被取缔使星星画派及其历史成为二十世纪中国前卫艺术历史中的一个重要部分。

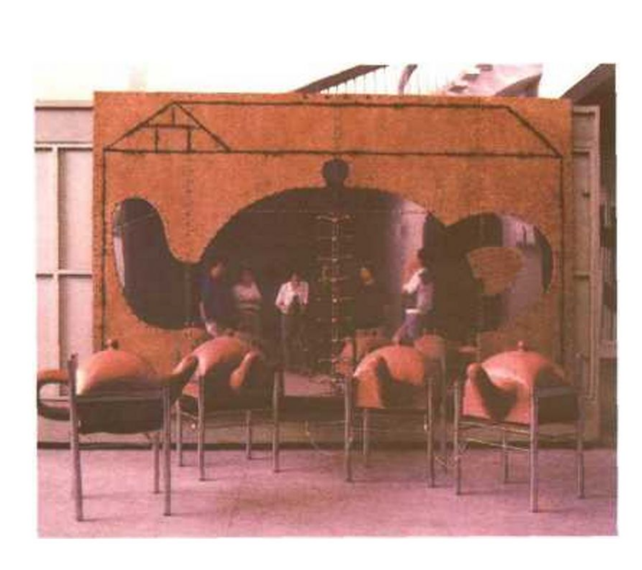




艺术家徐冰
1995
肖全摄

舒群
向崇高致敬
1994
武汉大学理学院舒群新理想主义艺术作品第一回展

八十年代，以伤痕艺术为主体的“消极写实主义”不仅受到官方的认可，由此而来出现了绘画风格变化的合法化。在八十年代末期，绘画的意识形态问题逐渐消失，更为激进的艺术家希望将问题朝着反艺术的方向深入。八十年代中的行为艺术和装置艺术的实施者的立场和出发点无疑是不相同的，将艺术视为改革和民主进程的辅助性环节与将艺术视为神秘的领域需要不懈探索的立场同时存在。艺术家们从尼采、维特根斯坦、波普尔、海德格尔（Heidegger）获得的灵感滋润着不同的目的。但是，有一点可能是共同的，共同的哲学基础启发着象征与寓意。尽管如此，杜桑、凯奇（John Cage）、波伊斯这样的名字在中国艺术家心目中仍然留下深刻印象。



尚扬
早茶
1992

观念艺术在八十年代的情形是值得回顾的。1986年，由原“85新空间”成员王强、包剑斐、宋陵、张培力、耿建翌、关颖以艺术团体“池”社的名义在浙江美术学院附近的一堵墙上张贴用废报纸制作的12个4米高的太极拳图形，作品名为《作品1号 —— 杨氏太极系列》。不久，“池”社成员张培力、耿建翌、宋陵、包剑斐在浙江杭州的一个树林中用绳索固定了9个硬纸板制成的3米高的姿态完全相同的人形，有少量的观众被邀请去参观。这次行为活动被命名为《作品2 号 —— 绿色空间中的行者》。在广州中山大学举行的“南方艺术家沙龙第一回实验展”是由王度、戴剑锋、林一林、陈劭雄等艺术家进行的行为艺术。

同年，黄永逸、焦越明、林嘉华、俞晓刚、许成平、林春、蔡立雄等人在厦门举行的“厦门达达现代艺术展”展出的作品包括综合材料集成、装置和绘画等。厦门达达显然受西方达达主义的影响，这个团体的成员将禅宗观念引入现代主义运动，展览结束后“厦门达达”在厦门新艺术馆前小广场上焚烧展览中的作品。大火在一个白色的圈内点燃，写着“达达展在此结束”的招牌也在大火中烧毁。圈外用字写着“达达死了。不杀死艺术，生活不得安宁”。厦门达达成员的行为表明的姿态显然针对的是主流现实主义权威以及艺术领域的合法权力，他们想表明展示传统艺术实践理论的无意义、拙劣以及艺术本身面临的困惑。

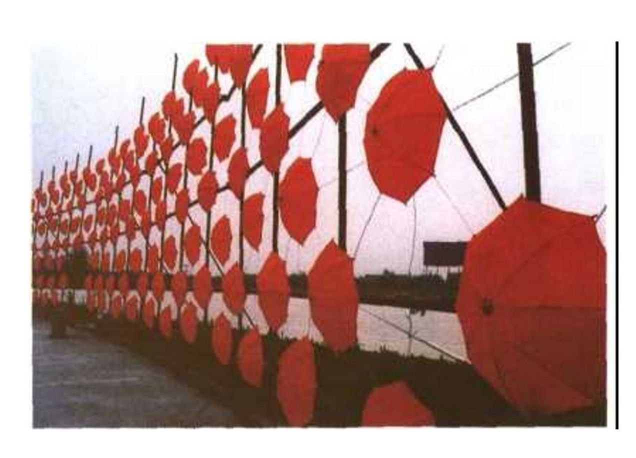
上海大学美术学院学生丁乙、张国梁、秦一峰在上海南京路等闹市区用黄色的布将自己包扎起来，伫立街头，向观众显示另一种被称为“街头布雕”的艺术态度。

“观念 21艺术展现”在北京大学校园内举行。盛奇、郑玉珂、奚建军、康木、赵建海进行了行为艺术表演。在零下8摄氏度的气温中脱去衣裤的奚建军尤其引人注目。批评家朱青生、范迪安、孔长安、侯瀚洳也参加了这次活动。普遍具有的特点是采取“包扎”或自虐的方式，这与八五运动初期年轻艺术家通过反文明、反艺术的手段，获得灵魂的挣脱的总的价值取向有关，无不透露出由于此前十七年政治运动压抑而寻找解脱的强烈时代愿望。

1988年，吴山专在舟山用标语、桌椅、话筒、花盆、热水瓶等材料实施作品《批斗会（今天下午停水）》。这样的场景与特定时代的格局有着关系，然而，书法的美被消解了，涉及意识形态的书写方式以及布局无非是艺术家模拟历史场景的一部分。作为表意象形文字的中文在传统美学的观点上看既是表意的文字也是服务于联想

和想象的画。但是，在吴山专和谷文达这样的艺术家看来，不过是任意截取的符号以表达新的艺术观念的工具。此外，基于道家思想，艺术家开始创立一种无意义书法。九十年代，像徐冰、谷文达、吴山专、杨诘苍都生活在西方国度，他们各自以自己的方式去利用文字或书法制作引起争论的作品。不过，这个时候的西方人几乎难以理解通过这种实验对于书法的侵犯意味着什么，他们不知道在中国的八十年代，对文字和书法的任意使用意味着对权力和传统的极大不恭，而不仅仅是一种艺术的观念表达。

也是在1988年，被称之为盲流艺术家的王德仁在北京大学广场展示行为艺术作品《大美术革命演习》。这样的行为艺术事实上是历史暴力的间接模拟，同时是对历史的恐怖的一次回顾性的提示。至于赵建海、盛奇、郑玉珂、康木在长城进行题为“观念21行动展现”行为艺术活动，则成为更加富于表演性的达达行为。在这个阶段发生的行为艺术的特点是“包扎”或自虐，其中隐含的心理因素虽然与八十年代反传统和反艺术以重新提出价值标准有关，但是，参加行为活动的艺术家并未表达任何指向性的含义，他们的行为心理中隐含了一层由于时代变迁导致的最初的恐慌。

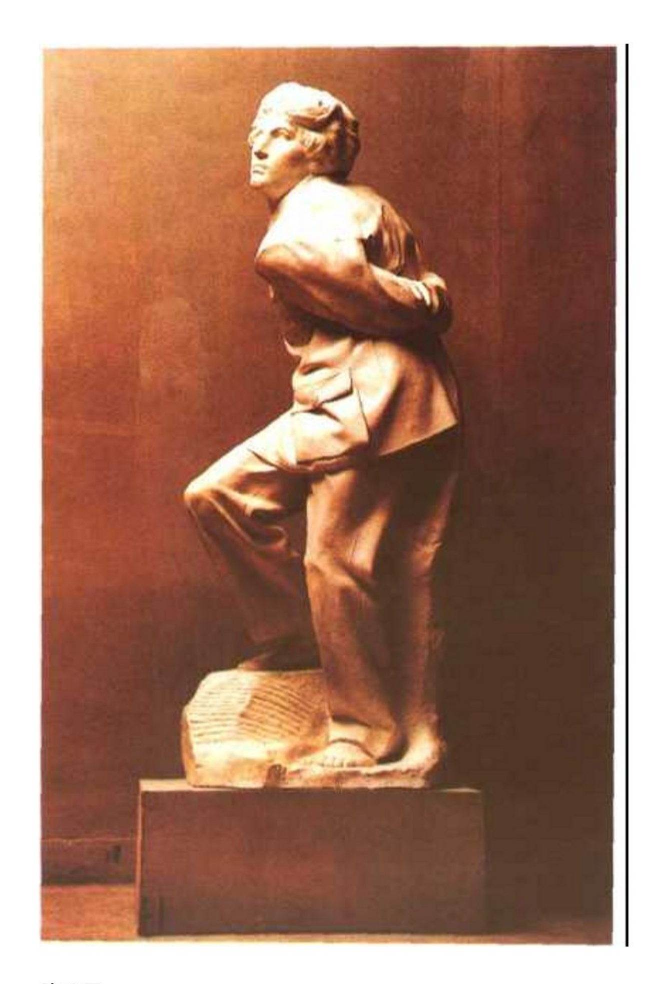


邸乃壮
走红
1995

1989年2月在中国美术馆举办的“中国现代艺术展”事实上成为八十年代寓意性行为艺术、观念艺术和装置艺术的终结。在这次有全国近二百位艺术家的数百幅作品参加展出，并由艺术家们心甘情愿承担费用，中间因萧鲁和唐宋的枪击事件以及恐吓书信被警方关闭了两次的自由市场式的展览上，人们看到了艺术的寓意和象征性特征正在走向消失。艺术家的初衷也许有强烈的叙述性的目的、吴山专的《大生意》希望对美术馆和批评家给予反抗；在九十年代仍然使用鸡蛋的张念的《孵》以及李山的《洗脚》都成为一种现实的说明。至于像类似《快乐原则 —— 世纪末的性之花》这样的装置作品，诗意的叙述显而易见。1989年2月17日，唐宋和萧鲁在《北京青年报》上发表了声明，解释说他们在美术馆面对自己作品的枪击行为属于“一次纯艺术的事件”。然而、这种激进主义的行为所唤起的是一种普遍的恐慌与危机、这种象征性的唤起在4 月之后似乎得到了符合中国文化传统的神秘主义的对应。“中国现代艺术展”的标志在广场再次出现、悲剧性的寓意达到极致。在面对之后的社会性事件时，几乎所有的艺术家都发现：艺术的影响力与社会生活中的政治行为相比永远是微不足道的 —— 这是九十年代艺术的寓意性和象征性开始消失的重要原因之一。

没有任何人能够将1989年的下半年作出生动的归纳、可以肯定的是，没有什么是有意义的，似乎一切都停止了。现代主义的展览没有展出的可能 [2]。一些艺术家和评论家，如包括黄永逸、徐冰、费大为、侯瀚如、高名潞离开了中国。

1991年1月29日 —— 2月4日，新成立的艺术群体“大尾象工作组”在广州市第一文化宫展览厅举办了“大尾象工作组艺术展”。 小组成员有陈劭雄、梁钜辉、林一林，他们都曾经参与过1986年9月举办于广州中山大学学生活动中心的“南方艺术家沙龙第一回实验展”。陈劭雄用七天的时间，每天用黑色油漆涂抹自己指定数量的



隋建国
衣纹研究 — 被缚的奴隶
1998
220×100×70cm
玻璃钢喷漆

薄膜，并标示涂抹的日期，以此实现他对时间概念的切割。这是中国当代先锋的低谷时期，小组成员利用南中国的地缘导致的社会与文化背景的差异 — 中国最早经济改革开放的城市以及与港澳地区毗邻，商业消费主义空气浓厚，市民具有务实精神，因物质主义的现代化带来的高科技技术和物质产品 — 进行着观念艺术的冒险。物质材料是普通和现成的，艺术家利用那些人们熟知的物质材料传达自己的思想；同时，身体和运动过程与物质之间的关系成为艺术家特殊的体验。“大尾象工作组”的几位成员选择周围的现成物质材料作为媒介构成一个非常个人的行为及其结果，成为九十年代最早的观念艺术的表现之一。应该说，陈劭雄是九十年代以来最早使行为成为作品重要部分的艺术家。在《七天的沉寂》中，艺术家在设定时间内对塑料膜的涂抹不是形式主义的审美课题，而是一道必须完成的程序，涂黑行为的时间性和内心感受成为不可回避的。两年后，陈劭雄在广州红蚂蚁酒吧作了《5小时》装置行为艺术活动。他用彩色日光灯制作成一个简约的四足动物，动物的腹部悬挂一个旧式闹钟，一块木板上标明一段规定的时间，日光灯的镇流器放置于盛菜的盘子里，盘子放在吃饭桌子上。他自己坐在桌旁，一条灯管连结人的嘴巴与四足动物的头部。艺术家的这个装置行为活动是寓意与象征的，他想告诉观众的隐语内容是显而易见的 — 物质世界对人的包围和精神影响变得是一种失去意义的罪过。在广州的大尾象小组由林一林、梁钜辉、陈劭雄等组成。这个集体从1993年起开始的目标是针对商业化的可恶压力，所以长时间地缺乏更多的观众，以至只有在一个狭小的空间中表现出价值，并只在西方拥有被重视的可能性。

1992年，宋永平、王亚中、李建伟在太原市的大街上利用自行车进行名为“CHINA山西太原1992 · 12 · 3”的行为活动。艺术家们没有就这次活动提出涉及意义的概念，因为，他们进入了九十年代，关于“意义”艺术家已经没有任何发言，因此，现场更多的是破坏的快感。

1992年8月，一部分艺术家筹划了“乡村计划”活动。这个活动通过一个综合性的系列艺术活动方案构成。参加的艺术家有宋永平、王亚中、刘淳、王春声、周毅、申冠群、韩斐、常青、张国田、樊小力、李少平、李晨、唐晋、李建伟等二十多人。不过，将这次于次年开始实施的活动看成是严格意义上的观念与行为艺术并不妥当，这些在山西吕梁地区黄河沿岸进行考察所完成的一批绘画与摄影作品、电视片《乡村计划 · 1993》、MTV《乡村计划 · 1993》和报告文学集《乡村计划 · 1993》是一种分工的结果。“乡村计划 · 1993”行为活动的针对性是九十年代商业化导致的物质主义。艺术家们指望回到艺术的原始冲动上去，以便重新获得灵魂的真实。那种面对山西偏僻地区农民重新支立画布的举动虽然是朴实和感伤的，但却是反历史的和极端个人化的。

虽然活动的组织者将活动看成是一次将现代艺术与中国社会现实产生联系的实施，但是，将其视为一次虽然是综合但仍然是普通的艺术活动更为恰当。与之相比，孙平借“广州双年展”在广州“发

行”《中国游戏1号·中国孙平艺术股份有限公司人民币A股股票》的活动更加具有观念的破坏性和扰乱人心的作用。1992年10月，艺术家在全国数百位前卫艺术家参加“广州双年展”的同时，在广州美术学院发行“中国孙平艺术股份有限公司发行人民币股票（A股）”，模拟股市场面，1992年底的南方经济形势对全国各地都产生了影响，股市的信息成为生活中的一部分，艺术家将这样的生活现象模拟出来，以艺术家的身份改变生活内容的性质、快餐式地表达一种嘲弄和幽默。招股的展开、实施和观众参与构成了商业社会中临时安排的游戏行为，具有模拟性和反讽性的特征。

从1992年，商品的气息使我意识到新的情况为了……我趁当时“广州双年展”的机会以行为方式放了《中国游戏1号·发行股票》一炮，随即购回了一批通常陈列在百货或时装商店中作为推销衣物的衣架模特，第二年便开始了以时装模特为媒介的《中国针灸》C部的生产。……事实上，自九十年代以来，我就一直关注市场经济的兴起对人们心态的影响。《中国游戏1号》就是一个最早的尝试。只是因为行为艺术受到各方面条件的限制而使我转向装置的艺术方式。因为我不仅希望我们的艺术作品具有指向当下问题的直接性和此在性，而且我还希望它们具有可流传的物质性，能成为一段消失了的历史的代言者。[3]




孙平
中国孙平艺术股份有限公司发行人民币股票
1992

平面艺术的局限性与涉及观念艺术执行的条件的有限性成为孙平表达出来的现实的焦虑。

在1992年10月的“广州双年展”展厅内，于同年5月成立的“新历史小组”成员任戬、余虹、张三夕、周细平、王玉北、叶双贵、祝锡琨、岛子、傅中望以清理工的身份，用“来苏水”喷洒地面，搓擦作品，他们希望观众将展厅视感受为病院。这些艺术家认为，“广州双年展”是艺术商业化以至艺术出现病变的实例，金钱的毒素已经侵蚀到了艺术的精神领域，因此，“消毒”行为是一种保持艺术纯洁性的行为[4]。消毒行动持续到年底，他们不仅对“广州双年展”实施“消毒”，也对“广州大尾象画展”实施同样的行为，同时，他们还发布关于“消毒”的文件。[5]

1992年底，在甘肃省兰州市出现一个自称为“兰州军团”的群体，这个群体工作的动机是对这年开始出现的艺术品商业化现象的反感。由于“广州双年展”的市场操作导致的影响，类似“操作”和“生效”这类词在前卫艺术领域广为使用，这在成力、马云飞、叶永峰、杨志超、柳以忭这些艺术家看来是危险和对艺术有害的。严重的是，不少八十年代的新潮运动的主要人物对市场操作开始充满热情，物质主义正在腐蚀艺术家的灵魂。一场清理队伍的革命开始了，1992年12月12日，“军团”的成员采取“自由组合、自然穿插”的组织系统原则，提出了实施行为艺术活动“葬”的计划。1993年1月8日，他们用医院的空白死亡通知书和拟订的讣告，邮寄给全国各地的艺术家、批评家，讣告发在《山西日报》上，而死亡当事人则是“长

期勾结批评家、画商、报刊编辑，制造人事关系，疯狂销售作品的艺术家钟现代”。1月17日，举行钟现代的葬礼。会场用冰做悼词台，四周放有黑色花圈，后面设置骨灰坑，前方躺着钟现代的玻璃棺材，再前方是一幅10米长的黑布，上面写有巨幅白底黑字“葬”和红底黑字“三打”、“三反”（“打倒画霸，打倒画刊，打倒画贩子”）（“反对找人，反对卖画，反对刊登”），被铺设在雪地上。军团成员在宣读悼词、呼喊口号、燃放鞭炮后，轮换穿上全红、全黑、全白葬礼服，面戴口罩，由四人抬起钟现代的棺材，走向市区。最后，被汽油燃为灰烬的钟现代的“骨灰”被葬入小木箱内埋于地下。这种由不满或愤怒导致的象征性抗议被认为是九十年代早期的行为艺术。事实上，兰州艺术家的这次行为是一次思想危机的记录，因为兰州艺术家曹涌、成力和杨志超在几个月前对商业化的“广州双年展”深恶痛绝，他们对市场经济的潮流将带来的社会变化完全没有应对的准备。



高炜　高强
历史断章
1994
济南北郊
长约5000cm

被认为是九十年代规模较大的、发生在长城司马台的一次个人行为艺术——“郑连杰司马台长城艺术93”，在艺术家郑连杰的组织下，有包括摄影家、作家、诗人、记者、大学生以及司马台一带农民的共同参与，在残垣断壁的长城上，完成了“大爆炸”、“黑色可乐”、“门神”、“迷失的记忆”4个主题的行为装置作品。长时间和大规模的表演与劳动让人惊叹。艺术家说：

> 行为艺术能较直接地对时代和人的心灵产生影响，因为它选择人的身体评议和特定的媒介来传达，具有强烈的视觉效应。我选择长城的行为艺术的场所和媒介，不仅是它的象征性，更重要的是它的博大开阔的自然环境。在这里我感到传统与未来的延续，在都市化过程里的缺乏的“气场”，这对于心灵的自由和解脱来说是难能可贵的。[6]

郑连杰的这次艺术活动被高岭认为是“反映当代人的迷乱心态，寻找丢失麻木了的精神魂灵”。这类通过行为和物理方式表达一种心理状态和对一种精神现象给予象征性的表现的观念艺术与1994年之后的观念艺术形成了区别。即便其中已经出现了“黑色可乐”中的裸体这样的身体表演。

1993年10月，汪建伟与四川成都郊外温江县涌泉乡一组的农民王云签定了种植小麦一亩的合同，约定共同种植一季小麦，以观察与记录种植动态综合系统，印证世上一切信息（包括有形的自然物理实存与非自然的无形精神意识）都是处在输出输入的循环之中的看法。

1993年10月，耿建翌在杭州莫干山中学请20位观众在教室里填写《婚姻法》知识表格，这次更像一次考试的活动引发了一场关于法律、婚姻、家庭等问题的争论。

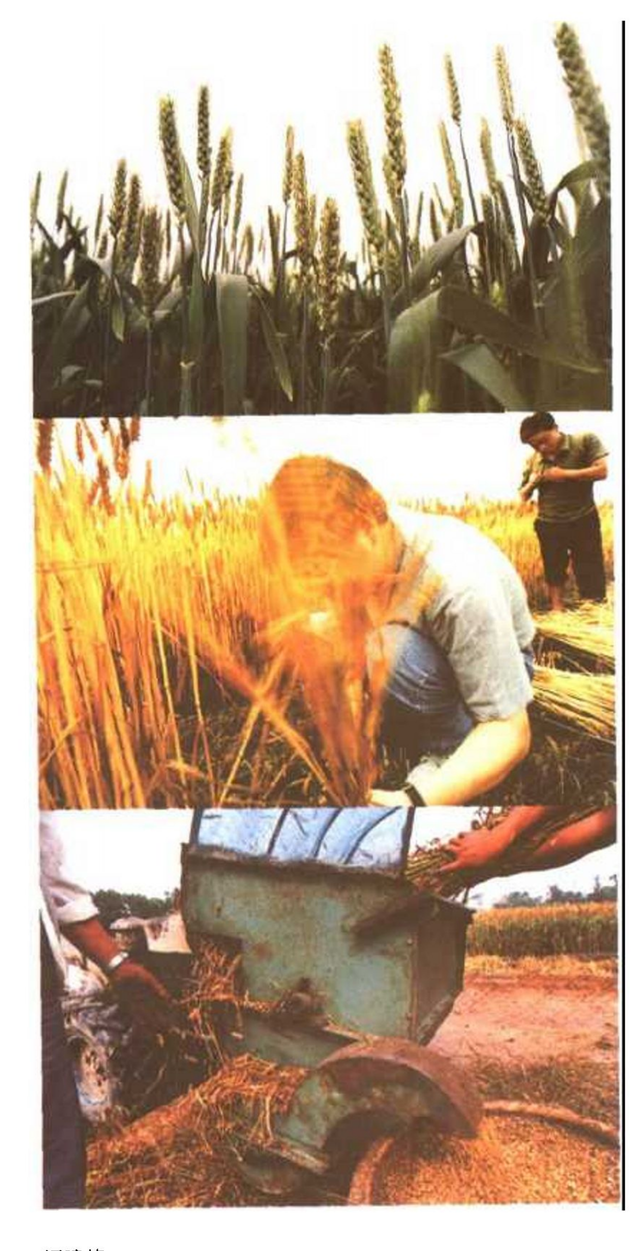
1993年，倪卫华在上海实施《连续扩散事态系列之二——93招贴行为》的活动。他以当今最流行的街头招贴为样板，使具有正常语法和语意的诸如寻人启事、招聘文选、性病医告、通缉令等文字，以出错了的逻辑顺序自动排列，其中文字样段落以半角错位，造成虽然行与段的文字形式与正常文章完全一致但却并非实用文字的视

觉效果。这些“错位招贴”到处张贴并被跟踪、录相，记录行为人对它们的反应。

1993年5月25日开始，艺术家黄岩计划于十年时间拓印拆迁的各式各时期建筑物的局部，他把这个长时期的行为命名为《收藏系列·拆迁建筑》。

尽管在1993年的文献记录中可以反映出蔡国强在长城西端嘉峪关的戈壁滩上实施《万里长城延长一万米计划》、黄岩在沈阳实施邮寄艺术《毛泽东像章》、王友身在北京长城用丝网印刷白棉布、报纸实施作品《报纸·广告》，但是，观念艺术的更加普遍和涉及新的问题是1994年之后。不可忽视的是，正如一些批评家注意到的那样，[7] 1992年是一个关键性的时间，邓小平的南巡谈话成为一个转折点，经济资本成为权力中心肯定的价值，“让少数人先富起来”成为流行的箴言，过去的意识形态开始被削弱，自由市场所带来的观念开始影响这个社会。权力中心集团没有将艺术界保守势力认为的堕落的艺术现象当回事，因为由经济所带来的政治局面或者说由政治导致的经济状况已经让人自顾不暇。于是，艺术杂志上又开始了更多的自由言语，一些小型的展览也从房间到了社会和民间。可是，正如我们在前面看到的那样，在五十年代出生的现代主义艺术家的队伍中，明显增加了许多六十年代出生的年轻人，他们没有经历过文化大革命，这样他们不可能对八十年代的现代主义运动有太多的同情。商业社会和消费主义的时尚使他们成为利益社会中的一员，这种过渡性的状况在“玩世现实主义”和“政治波普”潮流中表现尤其清晰。当“玩世现实主义”和“政治波普”的作品在1994年之后全面成为交换的商品时，更加具有对立特征的精神更多地反映在架上艺术之外。观念象征性和图解性的表现是九十年代初的观念艺术的特征，人的生存状态和体验的表达在1994年之后显得更为普遍。象征性的观念艺术表明了艺术家从架上艺术朝新的方式转换的过程，其观念的内涵是具有自身的、社会的、针对性的，象征和寓意的。

了解从1989年到1993年之间前卫艺术家的观念转变和心理状态是重要的。当然，凭借象征性的材料说明历史或许更为有效。在一个理想主义即将彻底消失的时候，作为’85时期的重要艺术家舒群在1994年的秋天进行了一次被称之为行为艺术的活动。舒群希望挽救“理性主义”的奢望表达了五十年代出生的一代艺术家的普遍的心理状况。1989年以后，舒群放弃了他的“宏大叙事”写作的推进，转而采取了一种怀疑主义的立场推出了所谓《绝对原则消解》系列。在这里，作者似乎还残留了某些“宏大叙事”的影子，深灰色的画布由前后画面构成的联系还是让人联想到夜空之类的语义，但毕竟作者本人已经开始怀疑“宏大叙事”复兴的可能性。但是解构主义思潮在世界先锋艺术运动中的表现注定了舒群的“创造性”实际上是不存在的。经过一个怀疑主义的时期，舒群似乎又重新找到了坚持“宏大叙事”写作的理由，在1992年“广州双年展”上，舒群再次推出他的叙事风格，在这组新推出的教堂系列组画中，往日的恢宏气势被更为冷静的叙述所取代，并且在标题上，作者也为这组作品起了一个远离“激情”的题目《同一性语态，宗教话语秩序》。似乎这件作



汪建伟
种植——循环
1993.11—1994.5

品并不是作者主观思维过程的一种写照，而只是认定历史上的一种客观存在一样，把被现代艺术博物馆驱逐出去的“宏大叙事”文体像杜桑搬“小便器”那样再搬回博物馆。这种现象的荒谬感是显而易见的。

舒群于1994年进行的这次向理想主义致敬的活动是这位艺术家理想主义病态梦境的一次演示[8]。尽管舒群完成了他的行为组织工作，但是，几年之后他对这个时期的回忆是伤感和绝望的：

在“广州双年展”上，我发现“反叙事写作”和“小叙事题材”几乎覆盖画坛，由此，我反倒看到了坚持“宏大叙事写作”的存在价值，正因为时代抛弃历史已到了不敢承认其客观存在之时，重新揭示历史的存在就变得越发有意义，这种反潮流的工作选择使我想起顾准在文革中对“经验主义”理论的研究。在当时看顾准的工作也有悖时代潮流，但从今天看，或许只有顾准的理论研究对今天的实践有意义，最起码它的存在告诉我们，偏离“时代潮流”的写作完全可能在“另一时代”被证明其写作的理由和根据。毕竟我们所处的时代已不同于以往，在一个“准开放社会”里，一种孤立无援的写作虽可能被人们忽视，但却不至于因此而受到“政治迫害”。正是在这种思考背景下，我提出“新理想主义”的概念，并进而推出行为艺术活动“舒群新理想主义第一回展”。

在这个念头刚刚产生的时候，我甚至很激动，觉得可以以此视角为依据再掀起新的“意识形态浪潮”，于是我便打电话给黄专，谈了我的“发现”和感想，黄专说：“又搞新理想主义了？”此后不久黄专也抛出了一系列论述“文化理想主义”的文章。有关我的“新理想主义”的见解我曾在《谁是自由的敌人——对政治波普的批判性考察》、《后现代不再是自由的守护神》等文章中加以论述。

然而，“展示”活动结束后我便发现如今我们已不处在一个意识形态时代，实际上人们已不再关心我们的脑子在想什么、怎么想。而只关心社会能给他们带来怎样的生活条件、福利，并且这个指标是很一元的，那就是他们要富裕、要权力、要享乐。或许是中国人太穷，从来都太穷，因此他们无法理解教徒或准教徒的精神追求。总之，“新理想主义”的倡议所得到的漠视使我更加陷入到一种濒临绝望的境地，这种情形使我看清了中国人的无意识人文地基，它的客观境况使我终于认识到，在中国我们只能像“猪狗”一样活着，而没有任何可能通过奋斗过上一种付出与回报堂堂正正的“有尊严”的生活。

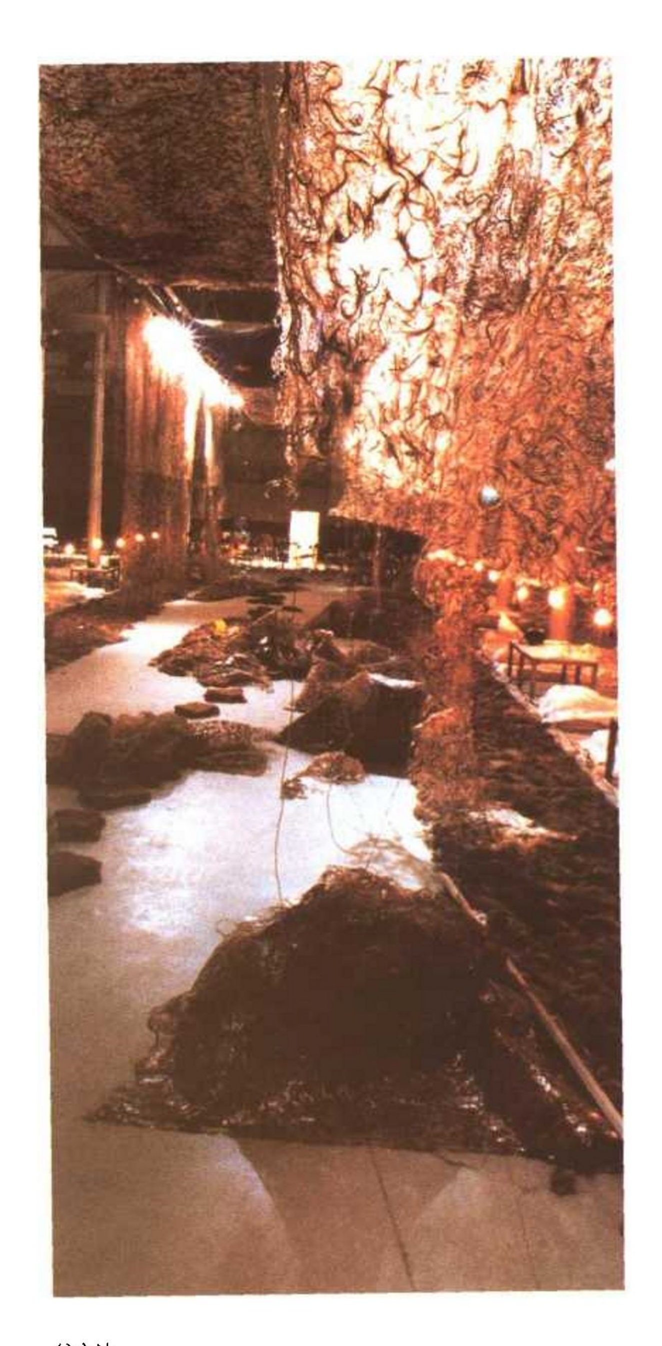
这以后人生的路究竟该怎样走，我基本上处于茫然状态。大概只能随缘自在，做些力所能及的独善其身的事。

1994年是中国部分前卫艺术家在国际社会中开始获得影响的一年。在1992年底和1993年，市场与金钱在前卫艺术领域还没有得到毫无顾忌的承认。他们还没有十分肯定市场和金钱能够协助他们颠覆旧有的意识形态和审美权力，尽管他们似乎感受到了市场的力量和金钱的作用。不过，许多艺术家在这段期间逐渐成为有产者，住进了宽敞的公寓或别墅，并拥有私家车甚至司机。前卫艺术领域开始攀

比物质上的成功和名誉的提升。

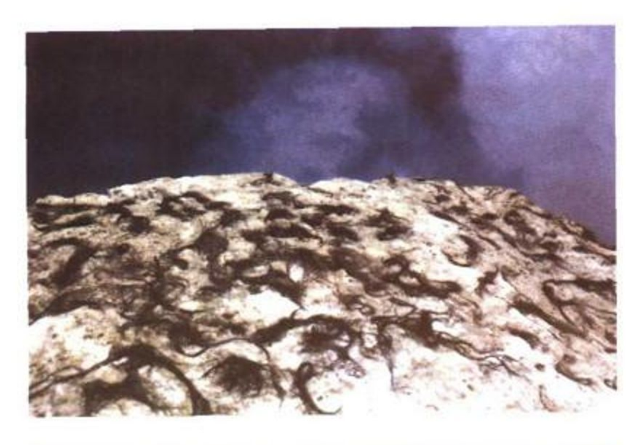
正如易英提及到的"'85的遗产"，这对五十年代出生的前卫艺术家来说也许是一种具有荣誉感的称谓，即便对这样的"遗产"有了某种怀疑，也仍然对之表示含糊的敬意。可是，这种对于英雄主义的过去的缅怀和对相关联的理想主义精神的保持在九十年代成为不合适宜的态度，也就是说，遭到嘲笑和蔑视是普遍的。在那些更为年轻的艺术家和批评家看来，发生在中国的难以置信的急速变化首先以自由市场所带来的意识形态为特征。整个社会以及新的物质建设已经消除了现实的外貌与生活的环境。金钱构成了社会的变化而社会已没有一个统一的道德标准，金碧辉煌的建筑与肮脏龌龊的角落并存，没有人去讨论与物质的变化无关的问题，一个普通的农民也许会成为城市的一个豪华场所的中心人物。于是，究竟这个社会对于艺术有什么样的要求？道德的双重性凸现出来，金钱意识与献身人类的观念出现直接对立，并占有绝对优势。于是，人们似乎不能适应这样的突如其来的变化，就在家庭相册或历史故事里寻找历史、传统与回忆的图像以保持心理的平衡和减弱因急速的变化带来的内心不安——回忆过去和翻阅老照片成为九十年代下半期文化的重要表征。

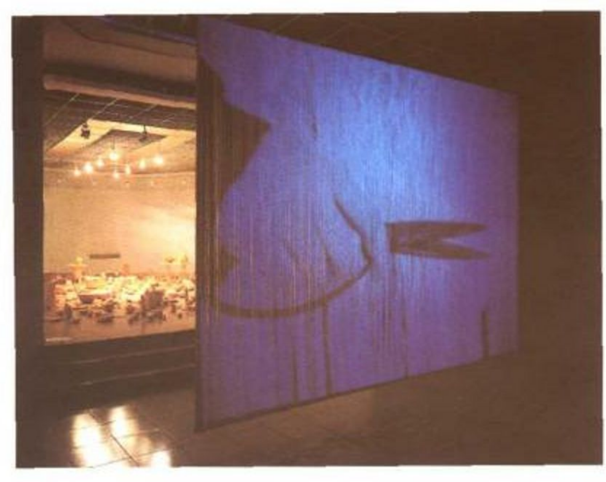
观念艺术家的行为与结果自有其产生的个人依据，不过，九十年代观念艺术的产生被看成是对八十年代"新潮"艺术的拯救，或者说是对"新潮"艺术的内在理由给予维持和发展。[9] 这种历史必然论可能是观念艺术家存在的一种说法，真正的问题是，政治权力中心将终极意义的讨论给终止了。为什么要讨论意义？艺术家本来可以成为社会与历史发展的责任人，他们在八十年代就是这样在做的，但是，在承担责任的愿望被压抑和控制的同时，意义无法受到权力的确认之后就变成没有任何意义的意义。艺术家在1989年之后的一段时间里是希望讨论的，但是，没有任何迹象表明讨论的可能性。不是讨论"真理"没有意义，而是说什么是真理不由讨论来确定，确定真理的是权力。正是这样的社会现实，使得终极问题成为没有意义的问题。于是，观念艺术家本能地开始以自我作践或者以隐晦的方式表达人的极限状态，由于现实的不可能性，观念艺术家有时表现的堕落或出丑的现象成为人的悲剧表象。九十年代的观念艺术没有哲学背景、没有理想目标、没有学理逻辑、没有合法支持；有利益背景、有政治目的，有权力较量，有不合法的问题。不过，在整个社会因权力导致的单向性社会目标——利益——变得没有任何健康精神支柱时，在一处地下室、一个临时借用的房间、一个没有任何人给予停留的街口、一处荒山野岭，总之在一处没有合法化力量给予支持的地方，所发生的一切又是那样地闪烁着精神之光，那样地具有不能轻易否定的特征，这些微弱之光和特征成为这个历史时期的意义所在。



谷文达
Swedish & Russian Monument-Interpol
1996
装置

### 1994年之后





谷文达
联合国 — 犹太分区：犹太人
1995
大地艺术

林天苗
1995－1997
装置

正如更多的人注意到的，九十年代后期的精神状况与前期有了显而易见的不同，私密性不是对公开性与普泛性的有意识的反抗，而是一种自然的状态，对自我不必再去追问，而是放松的，有时是不道德的表现，社会属性不再成为问题的焦点，尽管观念艺术家对展览与活动的有可能被关闭充满受刺激的心理准备。制作与行动本身不能被追问，而只能被观看和默认，因为那些在艺术圈里非常熟悉而对社会大众来说不可思议的言行没有针对任何一个普遍的问题或者说意识形态，私人生活或者某个念头成为表达的内容，而追问很可能使追问者陷入荒诞的境遇。心理学家而不是社会学家的案例开始集聚，失去了统一意志和共同理想，失去了“终极关怀”的精神状态的人的精神表现变得没有逻辑和代表性，想象、梦、性渴望、莫名的苦恼、金钱问题、一个刺痛，总之，一个日常的个人经历，成为艺术的课题。这种个人性变得如此地尽可能远离社会和他人，例如只有“什么是适合自己的化妆品？”这样的无任何意义的个人性。从1994年到1996年期间，根据文献记录可以列出大大小小不同规模的装置与行为艺术活动：

■ 王蓬在北京将当代美术馆的大门用砖墙封死实施作品《墙》。

■ 耿建翌在杭州用租赁程序实施作品《合理的关系》。

■ 李强在北京的私人卫生间实施作品《洗浴》，他用自己的手的形状翻制的“香皂手”洗浴。

■ 施勇在上海实施作品《城市空间：移动=跳跃12小时》。他由工作室出发，追拍者依地图为作者指定第一个寻找公用电话亭（跳跃点）的路段，作者依指定路段步行寻找至某公用电话亭，凭通讯录在对方事先未知的情况下与之联络，请对方告其所处地点位置，记于图上并将彼此地点位置以直线相连（如遇电话不通，则在原地与下一目标联络，如此类推），查阅与直线相交的有关路段名告之对方，并请对方在其相关的路段范围内为作者选定下一个公用电话亭的路段，以此规则交替进行了12小时。

■ 马骑志在兰州西北民族学院内室外广场，他选择一块9 平方米的水泥地面，先进行仔细的清扫，然后用肥皂毛巾清洗两遍，最后用白灰在四周划出分界线，实施行为《充分关注了一块9平方米的地面》。

■ 叶永青在四川美术学院的宣传栏上实施作品《宣传栏》。

■ 湖北省黄石市的“SHS小组”（主要成员有刘港顺、华继明、李炬等）与武汉市“新劳动小组”在黄石市新知书社共同完成名为“用一根绳子穿过书来堆满书社”的行为活动。

■ 朱明在南京用民用垃圾、工业垃圾、建筑垃圾、文化垃圾等实施作品《垃圾场》。

■ 田流沙依据他的“关于建立理想空间”的观念，先后在广州至上海的旅客列车上和上海华东师范大学内，将上千支玫瑰花分送给乘客或过往行人。

■ 李巨川实施其《与一块砖共同生活一星期》的“建筑行为”。

■ 陈强融行为、观念、装置和影像等艺术手段为一体，并借助于新闻媒介实施《黄河的渡过》计划。



信纸

證明书

我与郜晨丰同学于1990年10月一同考入运城高等专科学校艺术系美术专业9012班学习，于1992年7月毕业。

特此证明！

1994.11.9

国营平阳机械厂子弟小学信笺

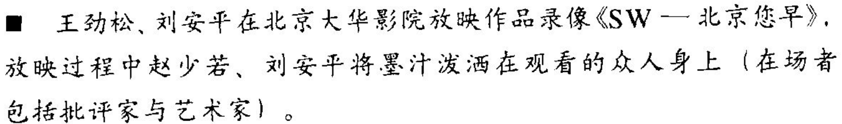
信纸

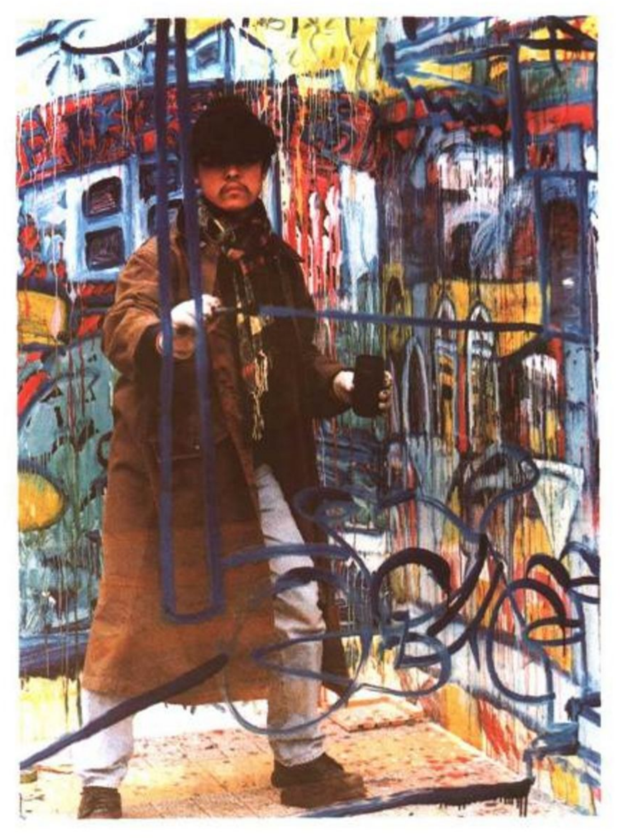
证明书

我与郜晨丰同学于1990年10月一同考入运城高等专科学校艺术系美术专业9012班学习，于1992年7月毕业。

特此证明！

94年11月10日







左：耿建翌
证明
1994

周斌
沟通
1999

罗子丹
死去的艺术家和活着的艺术家
1998

■　王劲松、刘安平在北京大华影院放映作品录像《SW — 北京您早》，放映过程中赵少若、刘安平将墨汁泼洒在观看的众人身上（在场者包括批评家与艺术家）。

■　秦玉芬在北京颐和园制作《风荷》。她将一万把蒲扇放置在昆明湖面上。

■　朱金石、王蓬、宋冬、尹秀珍、张蕾、阮海英等在北京郊外实施名为“中轴线”的实验艺术活动。

■　郑国谷在阳江某建筑工地实施作品《栽鹅》。

■　王强在杭州湖面用98只内装空白“血清化验单”的密封塑料袋实施作品《漂流》。

■　郑连杰在北京长城用红色棉布捆扎残损的长城砖，作品名为《大爆炸·捆扎丢失掉的灵魂》。

■　翁奋在海南府城中山路实施作品《30天与30天的工作》，他每天在下午6点至6点半对同一个大排档及其环境进行拍照。

■　苍鑫在北京实施作品《魔镜》。他穿着后背粘满了碎镜子的衣服让人观看。苍鑫在北京东村实施作品《病毒系烈 — 平凡的极致》。他在小院的过道上摆放着从他本人的脸上翻下的石膏脸1500个，请观







众踩碎，每个石膏脸上记录着翻制的时间。

■ 王强在杭州湖面用赛珞璐片、墨水实施作品《消除痕迹》。

■ 庞磊在北京实施作品《天气状况记录》。他在自己家中通过一扇窗处的景色，记录了不同的季节和天气状况，然后再把这些照片贴在此窗上，此记录行为持续一年。

■ 宋晓红策划的《原音》系列行为艺术活动于深夜在北京东便门立交桥下进行。活动包括宋晓红、张洹、朱发东、马六明、苍鑫、宋东、罗林、高香复、荣荣、王世华等。艺术家以声音为材料，各自实施独立的作品。

■ 马六明和张洹在北京私宅的卫生间中实施作品《第三种接触》，他们化妆、理发、刷牙，共同进入有毛发的水中。

■ 胡介鸣在上海实施作品《与电视为伴》。他去医院将心电图跟踪仪安置于身上，回家与电视相伴24小时，由护士测量血压并作记录。

■ 华继明在湖北黄石实施作品《病毒系列 —— 性病广告》。他在316天内，将从作者要珍脸上翻制的石膏悬挂在北京各主要街道的性病广告上，总计挂了321个。

■ 王惠敏在广州实施作品《我在镜子中生活一小时》。她手持一面梳妆镜，强迫性地限定自己在镜子中看对象，持续一小时。

■ 杨耀在兰州实施作品《职业保姆》。

■ 施勇在上海实施作品《扩音现场：私人生活空间的交叉回声》。他在不影响起居的前提下，将作者居住空间内的各日常功能性区域同时置放或悬挂话筒与扬声器。透明薄膜紧贴扬声器垂挂于各个空间内，话筒与扬声器分别经过多台扩音功放器作现场扩音(近一个月)，任何日常的声音都有可能被交叉传递扩音，并使薄膜发出不规则的颤动。

■ 庄辉在三峡沿岩实施作品《东经109.55度・北纬31.05》。在白帝城一带实施《东经109.55度・北纬31.05度》的行为活动。他在长江岩边打孔，并记录洞的直径和深度，同时用照片拍摄。

■ 邸乃壮在北京天安门广场实施《大地走红》计划。

■ 北京东村艺术家在北京妙峰山一带一座无名山上，实施集体作品《为无名山增高一米》和《九个洞》。参与者有张洹、马六明、马忠仁、王世华、朱冥、苍鑫、张彬彬、段英梅、同炀、诅咒。

■ 宋冬在北京开始实施《扔石头》。

■ 刘安平在北京实施《东风一号》，他将13公斤鸡蛋连同证明放在批评家D先生家门前。

■ 徐三在长沙实施作品《中・钟・松・盅・衷・终・鑫》。他在精神病院门诊部前裸体，全身擦抹香水，走进大厅挂号，在监护人陪同下接受诊断，接受精神状况检查，并留有病历档案。

■ 题为“保护水质，提高环境意识的艺术与科学相结合活动”在四川省成都市进行。此项活动由美国女艺术家伊莉莎白・戴梦发起并组织，由美国水源保护者协会和成都市环境保护宣传教育中心联合主办。参加活动的为20多位来自美国、中国北京、四川和西藏的艺术家和科学家，其中包括戴梦、克里斯丁、王蓬、尹秀珍、何启超、次仁拉娜等。

许昌昌
穴居系列之一
1999

熊文韵
流动彩虹
1998—1999
川藏公路



北京东村艺术家集体完成
为无名山增高一米
1995　北京

■　王蓬在成都实施作品《洗河》。他将10立方米污染的河水冻成冰，放置于河边，作者本人与过往行人共同洗这块冰，两天后洗完。

■　朱金石在北京实施作品《大珠禅师的筐》。他将数刀宣纸揉皱再裸于竹筐上。

■　三人联合工作室（隋建国、展望、于凡）以及姜杰、林青等在位于北京市闹市区王府井地段、正值拆迁的中央美术学院废墟上，共同实施题为"新王府广场"（后定名为"开发计划"）的艺术活动。隋建国用废旧的课桌椅和被遗弃的学生雕塑习作制作成《废墟》；展望在正在变成废墟的教室里用标语和自做的大块水泥砖制作《课堂作业》；于凡的《美景》是把空旷的教室变成了带有游泳池和太阳伞等用具的休闲胜地；姜杰则用雕塑婴孩和塑料薄膜做成她的装置作品。

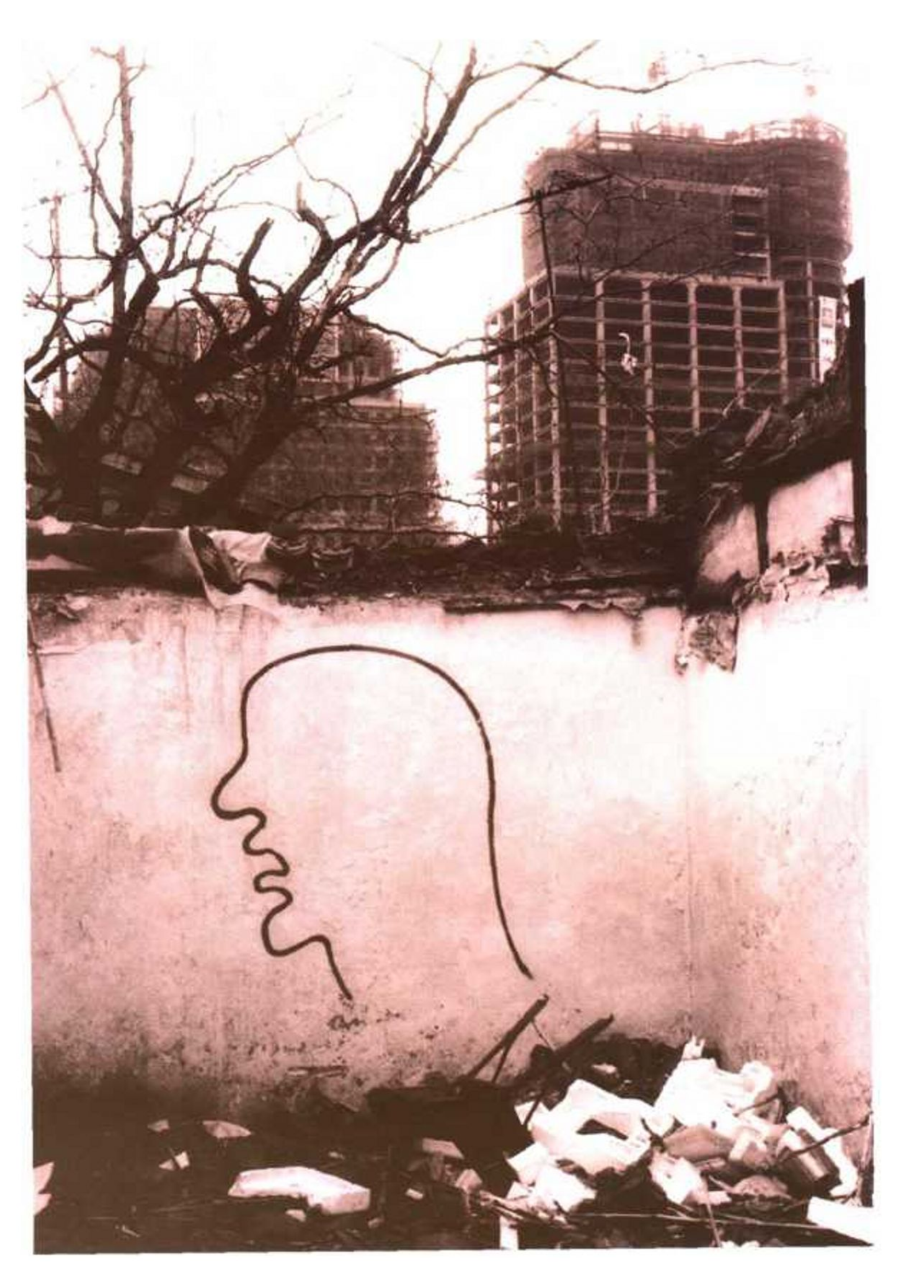
■　郑国谷在扬江实施作品《我的新娘》。他与一位虚构的新娘拍摄结婚照。

■　朱金石在北京后海岸边实施作品《后海湖水》。

■　王强在杭州的一个公园中用赛珞璐片实施作品《障碍》。

■　王蓬在北京故宫墙外筒子河西北角亭实施作品《三日》并展示作品的照片和录音。此前他独自在尚未修复的空旷角亭中生活了三天三夜。





■ 刘星华在兰州实施作品《有信仰的日子》。他在《简明不列颠百科全书》的每一页上做邮票，印上自身的“邮戳”，共持续3个月时间。

■ 王劲松在北京实施作品《洁癖者》。

■ 颜磊在北京实施作品《1/2PUNK在地铁1/2职员在办公室》。他每周三天作PUNK在地铁，三天在办公室上班。

■ 庄辉在甘肃实施作品《夏天》。

■ 郑国谷在广州实施作品《度蜜月》。

■ 张蕾在拉萨用哈达和石头实施作品《崇高的意念》。

■ 阮海英在拉萨用医用橡胶手套、水、树、绳索实施作品《伸出你的手》。

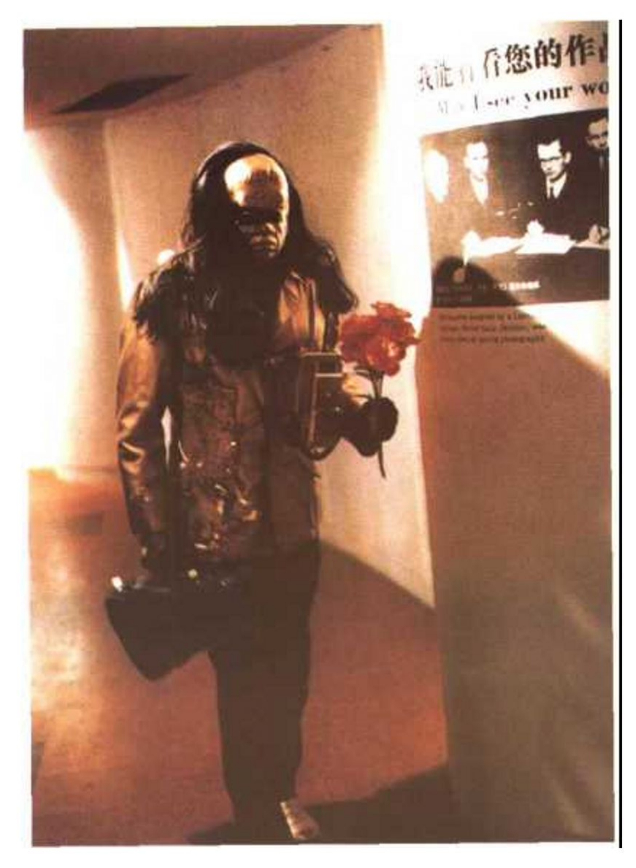
■ 张新在拉萨实施作品《另一条路》。她使用西藏建筑工地的土壤，置于川藏公路上。泥土堆成4 米×4 米的“田”，她在上面种植青稞，每天浇水松土，希望种子发芽成熟。但由于是一条公路，所以几天以后没有了田的痕迹。汽车将田碾成了路。

朱罡
大镜子
1999
四面镜子

右：张大力
对话
1997

右页：
张大力
拆
1998








胡建平
城市猎人
1991

韦军
圣经故事
1998

- 刘旭光在古北口长城实施作品《96III》。他用《易经》的理论及风水磁场的测定，根据当时的方位、时间、温度、湿度计算出作品的位置及形状，用石头制作作品。
- 中国和韩国艺术家共同办的题为"华城 — 北京城"的实验艺术交流在北京后海亭名人茶社展开。参展艺术家有朱金石、宋冬、尹秀珍、李劲根、朴昌植、李龙灿。此活动从1996年底至1997年1月在北京赵耀画廊、长城、名人茶社等地开展了一系列关于非展空间的装置、行为活动。
- 颜磊、洪浩实施作品《1、0道库门特》。
- 香港回归时期，在香港与大陆交界地 — 深圳，宋冬做了行为艺术作品《填海：1997的158块沉石》。
- 赵半狄置换中国和英国的土地25×25×25cm。
- 朱青生在北京怀柔实施作品《通古书法》。
- 艺术家张大力"18K"划在北京多处废墟的墙上，画出侧面人头形成或打出许多侧面人头形的洞。艺术家将不同背景下达到人头形拍成照片以构成特殊的观念表达。

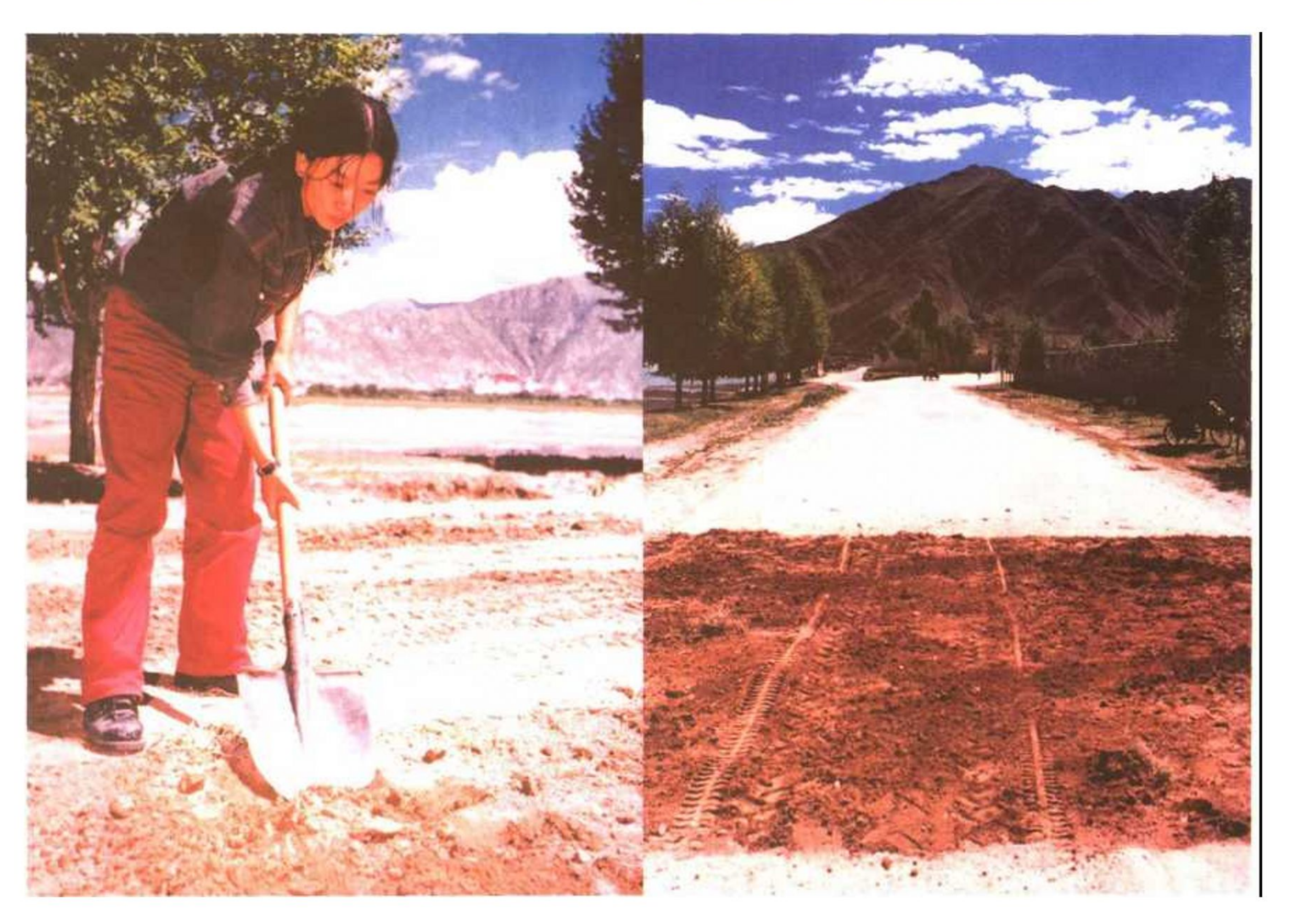
涉及观念艺术的作品与活动是频繁而没有间断的，它们之间没有构成任何逻辑与必然性，但是，敏感的艺术家意识到，即便是荒唐的举动，也有可能成为现实的真实记录。

尽管九十年代不同表现形式的观念艺术不再完全属于地下活动，但是，非合法化几乎是普遍的。尽管如此，这种艺术形式在九十年代后期非常盛行，在利用西方观念艺术思想方面具有明显的理解力，就像八十年代的艺术家对西方现代主义绘画风格的理解与利用一样。在行为表演、装置方面成为认为绘画或者传统手段无法表达意念的艺术家们采取的更为复杂和富于表现力的语言，由于这样的西方式的语言的借用和消化，也使得西方公众能透视这些作品的表现唤起理解与联想。显然，不会有人无知到将九十年代中国观念艺术的内容看成是西方的，相反，正是这种强烈基于自身的契机和现实的材料，那些来自西方艺术的影响和表现手段准确地反映出急剧变化发展的中国文化。误解仍然普遍存在，以致引发了例如1996年的"另一次长征"这样的展览。这个展览是西方策展人对中国观念艺术的一次修正性的审度，展览展示了来自中国主要城市北京、上海、杭州、广州的艺术家的作品。展览策展人想借这样的展览调整批评西方世界将所有来自中国的当代艺术看作是一种政治和意识形态化成分为主的抗议性艺术的惯性，纠正中国艺术是被政治压抑的产物的看法。尽管中国的观念艺术通常是在条件极度恶劣的环境下进行的艺术工作，但是，也正是特殊的环境和条件导致他们的行为与结果具有其不可替代的特殊性。在自由市场经济观念的被引进的同时，政治意识领域的意识形态的控制性仍然存在，民族主义和世界主义仍然是一个政治和意识形态的原则话题，新闻监察与文化权威机构的管制仍然无处不在，并且通过新的监控工具进行着有效和更为隐蔽的对心理的影响。这种现实是不可比拟和特殊的，它导致了一种精神分裂的精神现实，所谓自由仅仅局限于物质或者金钱的追求，这样，由于市场观念的合法化导致对抗意义的消解与交易的

事实上的合法化。也就是说，金钱可以交易一个曾经被认为是不可能的艺术活动，只要操作得当。

值得注意的是，正是由于观念艺术的特征和艺术家潜在的观念传播的愿望，导致了大量印制和设计低劣的印刷品，例如没有正式出版刊号的画册、单页印刷品、明信片甚至书籍，以至这样达到媒体成为一个展示艺术的特殊场所，也正是这样的媒体的特殊性，导致艺术家的艺术工作趋向于观念化。

由于北京这个城市的特殊的历史与现实原因，即便在北京生活与进行艺术活动的艺术家也只能在远离北京的其他城市寻求展览的可能性。1994年起，装置艺术开始出现在更为年轻的艺术家临时寻找的展示地点。装置艺术的主要城市为北京、上海、广州。1996年有的两个重要的展览在北京以外的城市举行，一个是在上海举行的“以艺术的名义”，另一个是在杭州举行的“现象·影像”的录相展览。1996年上海举办的装置艺术展是较大的一个展览，参与的艺术家有施勇、倪卫华等众多艺术家。

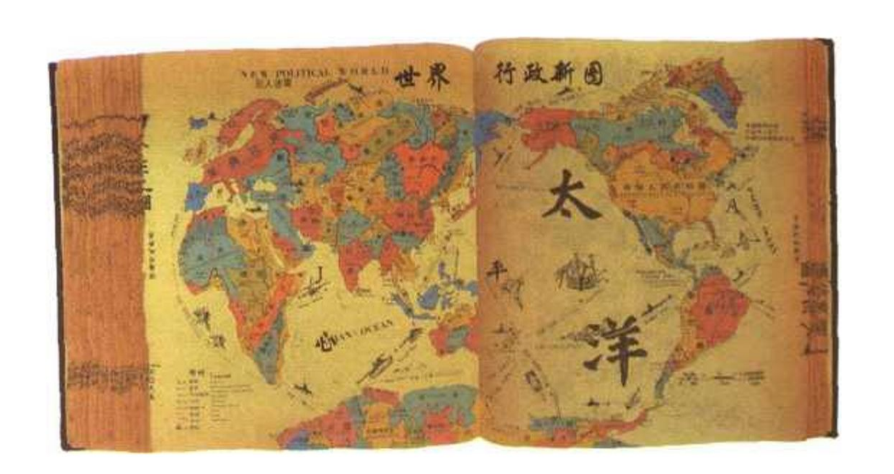


由于观念艺术在主流艺术机构的词典里没有位置，这就事实上使观念艺术处在权力体系之外的非法状况并十分容易成为一个政治主题。这种极端个人化的言行在社会化的展示过程或者欲将展示之际被转变为社会化了的事件，使九十年代声称艺术绝对个性化和私密化的艺术家感到刺激和尴尬，社会的反应成为自己存在的意义和理由，这导致刺激；而宣称的私密性质却由于不拒绝强烈的反应而导致内心的尴尬。因此，九十年代的观念艺术家体现出通过自己的特殊的艺术态度取得价值的认可的现象，表明了任何一个艺术家的“为艺术而艺术”的态度都是不真实的。所以事实上，九十年代的观念艺术的所谓个人性和私密性仅仅是一种策略，作品里随时表露出艺术家日常生活中面临的问题与困惑：幽闭、恐怖、被监禁的感觉、隐退静居、社会控制、金钱动力、性欲与性、个人身份、外来文化的奇怪压迫、财富的不平衡泛滥。有时，极端的行

黄少鹏
建设我们的乐园
1998

张新
另一条路
1996






为让任何人失语。例如刘新华每天用他的阴茎蘸上墨水在《大不列颠百科全书》的中文版上一页一页地像印鉴那样留下痕迹。

### 艺术家与他们的工作

邱志杰是一位重要的观念艺术家，他的最早的有影响的观念艺术是在一张纸上书写1000遍《兰亭集序》，直到这张纸被填写成黑色。当然这更多地应该看成是一次行为的记录。历史文化符号在反复书写的过程中消失，结果的意味是富于幽默的，以后，艺术家发展了表现的方式。艺术家曾在杭州用笼子、文字和人实施作品《立场》。实施者站在笼子之外，笼子上有一块牌子写着：“每一个笼子都把它之外的世界关闭在它之外。”这样的动作表明了艺术家的一种智力活动，是哲学问题的通俗化的形象表达。

徐冰在北京翰墨艺术中心实施的《文化动物》事实上是他八十年代末的《天书》的变体。徐冰在玩弄文字的时候带有显而易见的西西弗斯神话的荒诞性。现在，这位艺术家将这种荒诞性推向戏谑，将拉丁文和中文同公母猪形成一种中国普通市民心理的安排，通过交配以增加寓意。过去伪造文字的兴趣演变为意图提示，这样，荒诞感或者严肃的分析被转换为为日常生活提供的、多少有点邪恶的趣味游戏，只是徐冰对文化的意义的否定仍然是策略性的。正是这种策略性的否定，导致了艺术家生活意义的产生，以至保证了艺术家继续以“文化”或“艺术”的名义对文化和艺术进行颠覆和怀疑。徐冰似乎写过如下的文字：

从对一点无休止的体验中获得本心的顿悟及与大自然的契合，行为的纯度及无功利使心灵坦然澄澈，独处闹市尘俗而超然，这境界具有与古希腊西西弗斯神同样的崇高性。崇高性来自明知无意义所付出的努力。[1]

文字陈述的内容是八十年代的精神，但是在九十年代，这样的文字并没有任何真实的意义。

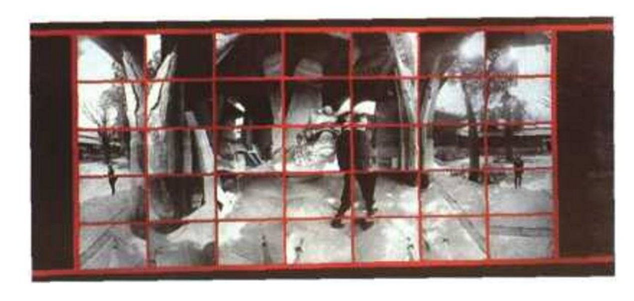
林一林在广州实施作品《100块与1000块》。以后的作品也表现出建筑一直是林一林的灵感源泉。他在国外的作品《我在右边》也许事实上构成了对现代中国建筑的讽刺。艺术家身体力行的象征展

奉家丽
妊娠就是艺术
1999

右：洪浩
藏经·3065页　世界秩序新图
1995
56×76cm
丝网

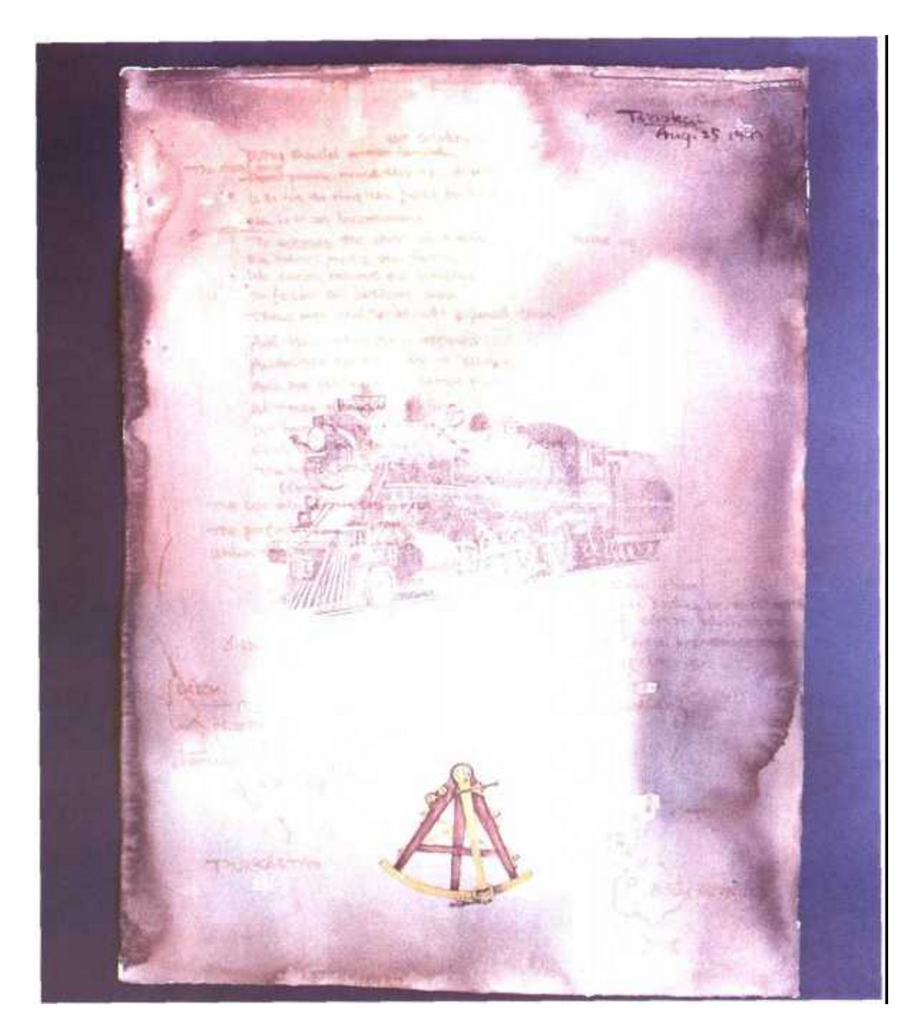
右页：
赵半狄
月光号
1994









示了一种病态与无力状况：狮子既是传统的象征，也是权力的表现，因此，林一林的意图变得复杂和更富于隐喻特征。1995年，林一林在广州市内通往火车站的一条交通要道上，不断地把一堵刻意砌成的墙的砖头搬到另一端，使墙体慢慢地向马路的另一端移动，经过90分钟的不断搬砖移墙，整个墙体穿过了马路。这几乎是一个游戏：它测试着工作期间可能的变化。在这一个多小时的行为中，交通没有因此受到艺术家工作的干扰，空间与物体，稳定与变化，这些都是可以唤起思考的问题。

艺术家徐坦的作品大都与城市有关。这种关联被认为涉及到后工业化社会的问题。例如作品《爱的寓言》通过在商店里常见的服装模特材料来表现人身为兽形的一男一女的亲热场面，并把这一种戏剧场面的发生地点放在广州一酒吧的户外，同时在模特周围放置一些类似玩具枪这样的道具。象征性的意味是显而易见的。九十年代的艺术家习惯使用现成的物品表达自己的艺术观念，但是，这种行为本身也表明了经典语言逻辑的丧失。如果“爱情加暴力”居然是一个主题，那么这样的主题的被揭示的现实意义如何呢？这样的问题对于艺术家来说是不必回答的。事实上，在很大程度上讲，艺术家放弃架上绘画，也是抽象思想的必然结果。

王友身在九十年代初的绘画作品就表现出绘画性的减弱、直到丧失，艺术家用现成的符号和形象说话，以致能够导致“审美”情感的效果几近无存。艺术家本人的说明是有用的：“现代社会的另



一种标志就是各种各样的对人的制约。连电视节目都是事先安排的，你只能承认这种制约以后再进行选择，所以我在作品中也表现了这些制约。更重要是纸及印刷术对人的制约，从某种意义上说，纸与印刷术的制约就是文化对人的制约。”那些反复被利用的文字、符号、形象或痕迹，以一种无逻辑的关系显露了艺术家的一个基本的文化立场：不同的历史形象、符号在艺术家的处理后呈现出的新的关系已不是一种虚无主义的态度所致，历史文献被艺术家作为手术材料加以平面的展开。以后，艺术家放弃了平面表现方式，同时也完全抛弃了报纸的利用。

1994年，艺术家在自己的家中实施作品《营养土》，他把营养土铺满整个单元房。艺术家曾详细地介绍了这件作品的产生原因和实施步骤。“营养土”来自父亲对花草的种养，可是，他由此产生了对“营养土”功能的兴趣和联想。艺术家让家人像往常那样，在撒有“营养土”的地上经过，“照常生活”。之后，艺术家对自己的心理进行了自我测试，导致他思考“土”的迁徙与地域环境的关系，甚至思考“这类优质土对自然环境、人文环境，是否真正具有‘营养’”。以后，艺术家有计划购买“营养土”运至异国，同时又购买异国“营养土”回国内实施计划。所有这些都表明了艺术家的观念的设定，将个人经验上升到公共问题的动机。

左页：
刘小先
寂静之声No.15
1989
100×210cm
摄影

马健
正大光明
摄影

马健
被杀者
摄影

右：曹恺
最后的信
纸等综合材料
1997

右页：
邱志杰
心魔
1999
摄影装置



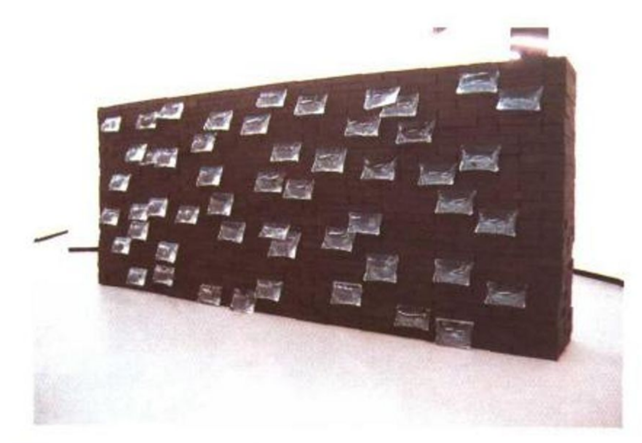
王南溟的《字球》系列已经连续了十年、传统书法的作功在这里被认为"推到了极限"（黄岩），艺术家留下了许多字球铺天盖地的图像、从录像和照片上看，艺术家仅仅表达了一种观念：传统、书写及其构成的"文化"事实上是一种没有意义的重复与繁殖。因此，这件作品的意义不在于书法的平面性与绘画性"转变成书法的立体性、雕塑性"，而在于一种否定的态度。那些经过书写的纸被捏成一个个团、堆积在一隅、这样的观念和行为如果不通过图像、如何能够永远进行下去呢？这是王南溟给我们提供的游戏。

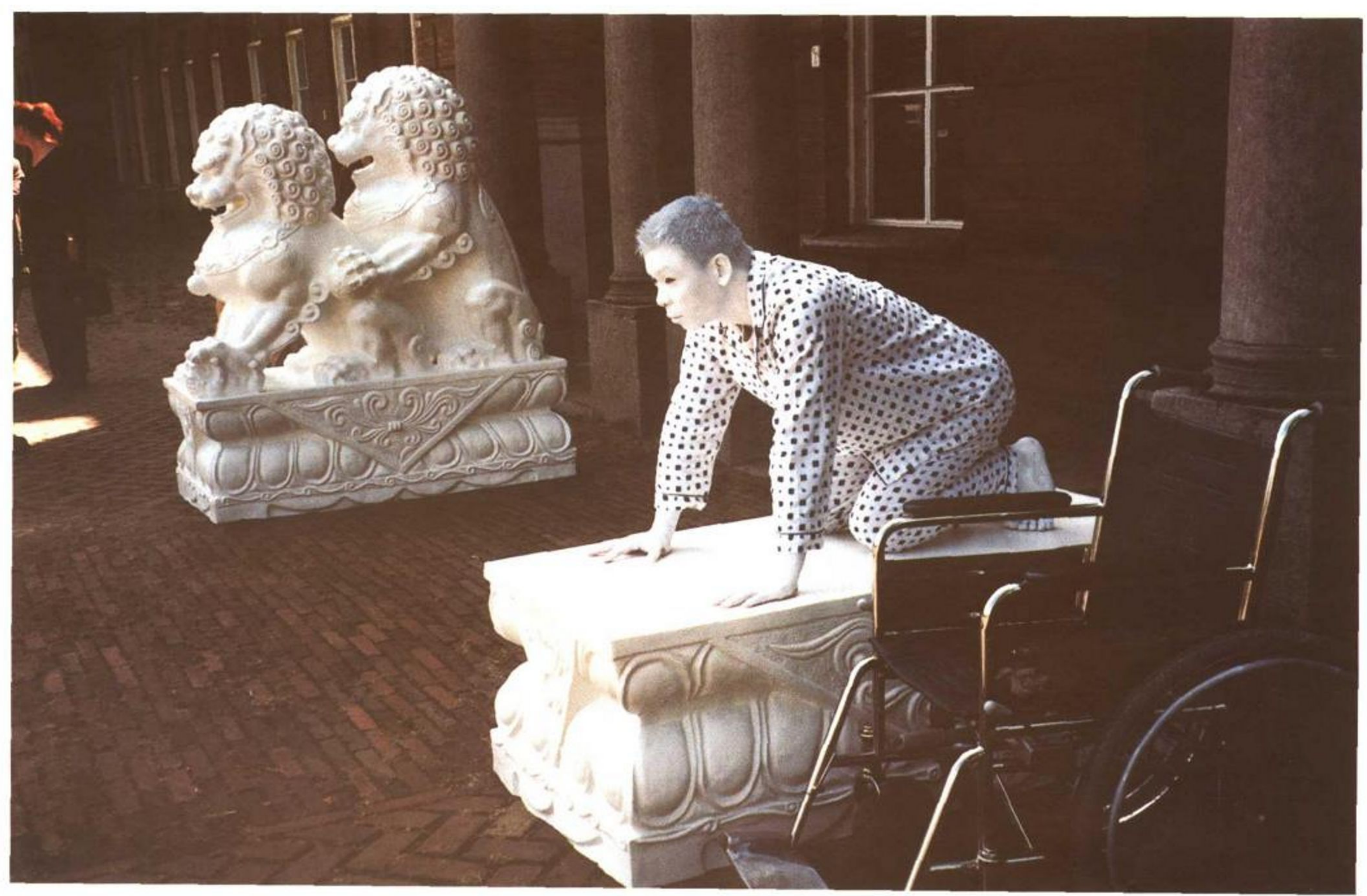
黄岩的实施行为是需要忍受力的。1994年10月1日8点－22点艺术家在长春市斯大林大街沿线拾拣各种垃圾1000种。此行为的过程和部分垃圾复印件、照片制成"黄岩新闻——垃圾新闻"，并通过邮局发往全国各地。艺术家的另一个兴趣是关于中国城市拆建，黄岩将古老的拓印技术应用在中国城市拆迁建筑物的拓印上。从1993年起，黄岩对中国20余座城市的拆迁建筑物进行了拓印。其拓印对象包括建筑的门窗、内墙、外墙、楼梯、门牌、走廊、还有人的一些生活用品等，古老拓印技术的拓碑功能在黄岩手里转换成直接对建筑物的拓印记录，这个行为被认为是通过"城市考古学"的方式来呈现中国城市的巨大变化。可是，当人们对作品本身的状况给予考察时会发现，微观图像领域的变化本身可能比理性主义的动机更为让人感到兴趣。

林一林
1000块的结果
1994　广州
300×200×50cm
砖、纸币、身体

林一林
100块和1000块
1993
纸币、青砖、梯子　50分钟
广州

周啸虎的装置作品《过期袋装物品》采用的是社会学的调查方法，调查对象是少男少女，周啸虎本人让少男少女把一些“期刊”或“文本”作过期袋装处理，周啸虎规定被调查的文本的使用日期，“某年某月，过期作废”。调查的对象在指定日期内以一种类似日记的文本记录自己的心理活动，个人的私生活（个人话语）和公共话语（文本）被周啸虎强行并置在这一件作品里。当然，观众无法清楚作品中的内容，也许艺术家给出了一种期待的可能性，他假定观众对别人的私生活具有兴趣。倘若那些调查内容真的披露出来，也许对观众更有刺激性。不过，在1999年的书摊上，我们可以看





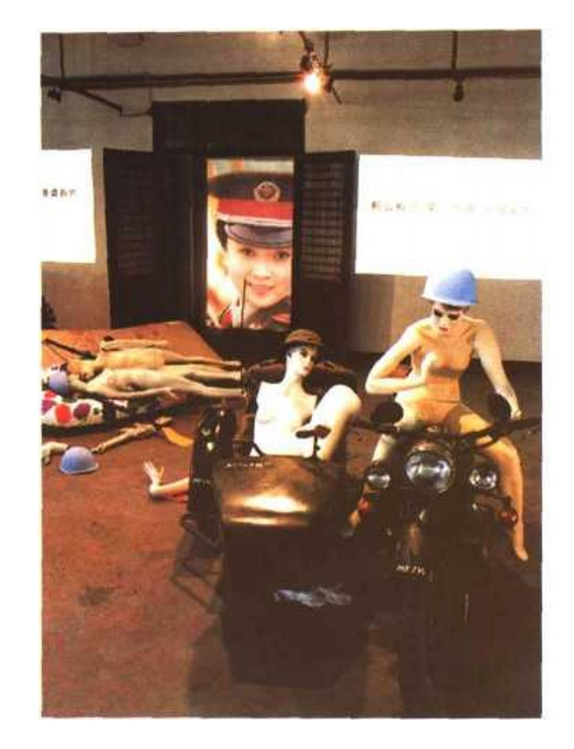
到不少以直率而放肆的文字写出的少男少女的私生活，与周啸虎调查的“隐私”记录多少有异曲同工之处。

1994年4月6日，宋冬在中央美院画廊里组织了展览活动“又一堂课，你愿意跟我玩吗？”。展厅被布置成一个课堂，地上四壁上布满各种中学试卷，并有寓意知识流、信息水的水池、洗槽、水龙头和纸条等等，艺术家本人指挥着一群中学生贩卖“无字书”。这种具有对现行教学方式给予讽喻的活动在活动半小时后就被中央美院关闭是很能够理解的。在北京的家中实施作品《生活》，他将“文化面条”填满他的所有家具及空隙，生活一个月，每天请朋友们来喝茶聊天，共有百余人次光顾。宋冬在北京实施的作品有《冰上写字》、《用手指在河中写字》、《洗土》及用墨在一盆清水中书写“一盆

林一林
墙自己
1993　鹿特丹
160×400×50cm
砖、塑料袋、水

林一林
我在右
1997

儿墨”的《一盆儿墨》。宋冬从1995年1月起，用水在同一块石头上记日记。艺术家在《水写日记》作品里将私人生活的内容用水进行书写，可以想象的是，那些用水写成的“私生活”在清晰地留在石板上之后随着水的蒸发渐渐消失。每天周而复始，使逻辑上终究会被公开的内容永远消失不为人们所知。这种关于生活中“悖论”的思考是一种极为传统的思想的结果。艺术家是如此着迷于此，以至





徐坦
“新秩序”
1994 广州

刘成英
木乃伊3号
1999



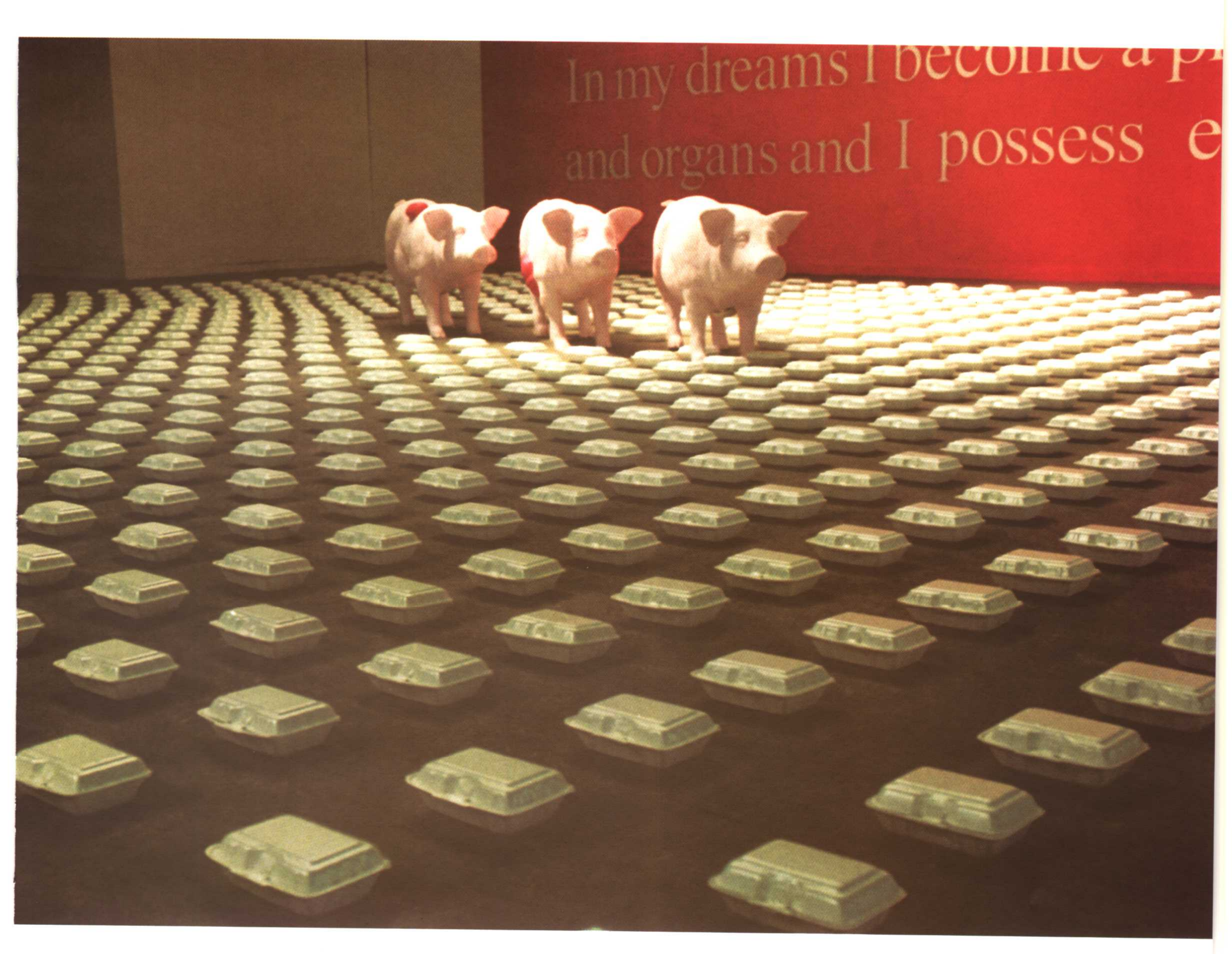
右：徐坦
无题 多媒体装置
1999

在1999年最后一天里，他还在观众的围观下公开书写看不见的日记。

以后宋冬在北京实施作品《泄密》。他将装有冰的12个锦囊挂在西颁胡同23号对面某宅的外墙上。21小时后冰在锦囊中全部溶化泄露出来；在北京后海的“望海亭名人茶社”实施作品《天机》；在北京实施作品《哈气》；在拉萨实施行为作品《水》，将刻有“水”字的大印不断地印在拉萨河中，用时60分钟。这是他从1995年开始坚持用水在同一块石头上记日记的《记日记》、《水写时间》、《哈气》、《保温》、《露出的山墙》构成的观念的整体中的一部分。

尹秀珍不是那种局限于理论上达到女权主义的艺术家。作为女性艺术家，她关注的是现实的共同敏感的话题。在材料的选择上，艺术家表现出出色的敏感性：例如她在一个和签证有关的作品里，用一袋袋中国生产的水泥将老东德大使馆签证处的桌椅覆盖，所构成的视觉冲击力具有让人震撼的效果。也许文化与经验提示出这样的作品表现了“对签证的文化权力的质疑”，但是，非自然的材料对具有象征意义的物品的覆盖表明了一种文明的废墟和无意义。至于艺术家在拉萨用塑料袋、一次性筷子、拉萨河水实施的《活水》和用当地人穿过的鞋和酥油实施《酥油鞋》则完全看不到女权主义者制造的硝烟。

戴光郁实施的作品《搁置已久的水指标》是将250cm×200cm木制宣传栏固定于西南重要城市成都的街边人行道上，将30平方米宣纸裱于宣传栏前地上，再将12张黑白摄影头像浸泡于盛有污水的医用方盘内，课桌放于医用方盘左侧，桌上陈列水样（被污染的河水）及样水泡的茶和饮茶水杯。随着时间的流失，人们发现那些原来清晰



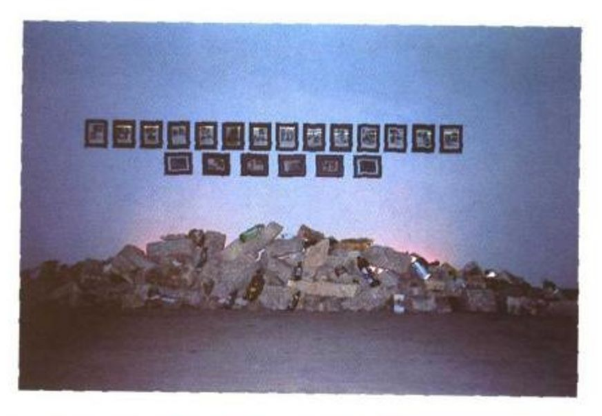

徐坦 无题——做梦的猪 1997 台北



黄岩　中国人体、山水、文身　1994—1999

可见的图像渐渐被腐蚀，直至最后消失。这种以最简单的方式来表达关于社会与人类问题的艺术通过常识为观众所理解。艺术家还参加了在拉萨举行的“水的保卫者”艺术活动。此活动是由美国艺术家贝茨·达蒙策划并与中国学者朱小丰共同组织的。戴光郁、李继





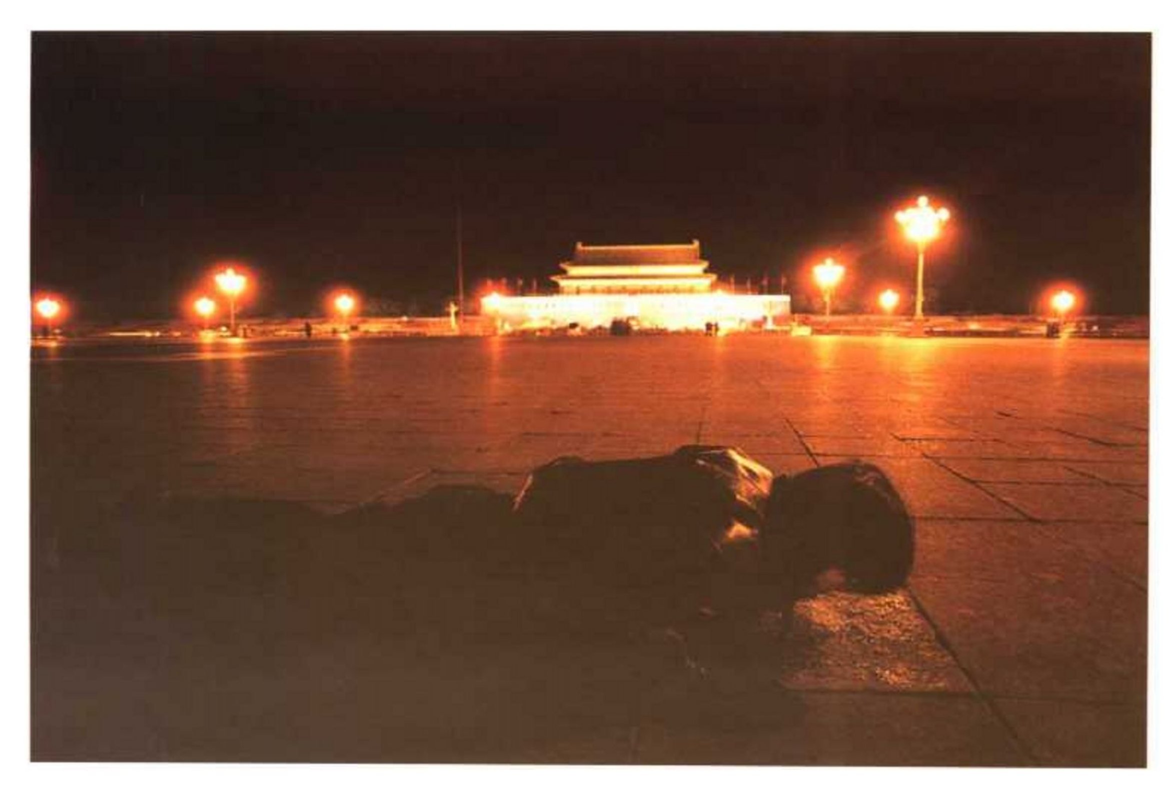
左：黄岩
中国克隆技术在一九四九
1997
多媒体影像

王广义
卫生检疫 — 来自中国的审查
1997
综合材料

陈文波
1994
摊位服装、旗帜

祥、刘成英、宋冬、尹秀珍、张新、张盛泉、张蕾、阮海英、昂桑以及美国、瑞典等地的艺术家围绕着“水”的主题在拉萨河边实施了自己的作品。用行为艺术、装置艺术等方式表达了艺术家对环境、自然、生命及精神的关注。艺术家把头侧放进拉萨河所实施的行为作品《倾听》同样表现了对于自然的关怀。艺术家的《制造印痕的行为》作品也是一件运用东方智慧的作品，人的体温、人的重量和空气及土壤的湿度都成为戴光郁创作这件作品的手段。最后在宣纸上通过土壤的湿度、人体的温度以及人体的重量形成的人体轮廓，给观众留下深刻的印象。

高燕、高强的作品《大十字架》系列是九十年代少有的以宗教的方式完成的作品。高氏兄弟在八十年代末以“充气主义”的概念消解现实社会中存在的问题，象征性表现成为装置艺术的一种类型。当九十年代的商品化趋势日益严重，精神的存在被视为虚无时，艺术家仍然承担着一种不轻的责任：他们希望提示人们对宏大叙事的保留。将基督教的启示录含义继续引入当代艺术之中是冒险的，因为大多数艺术家与公众一样，是不相信“形而上”的作用的。当然，高氏兄弟提示的不简单是宗教的劝善作用，但是宗教活动在九十年代的兴盛可以看成是高氏兄弟工作的注脚。从这个意义上讲，提示精神存在的重要性在没有更多的具有说服力的新思想的出现的情况下，显得仍然具有作用。高氏兄弟的艺术诱使批评家黄专表达了九十年代的另一种态度：对当代文化艺术中的机会主义、无政府（非理性）主义、颓废主义、玩世主义和犬儒主义的厌恶、对文化和艺术的现实困境的关注以及对恢复人类“崇高”、“伟大”艺术的信念。以后，高氏兄弟还利用电脑制作作品，并进行行





宋冬
哈气
1996 北京

右页：
宋冬
水
1996 拉萨

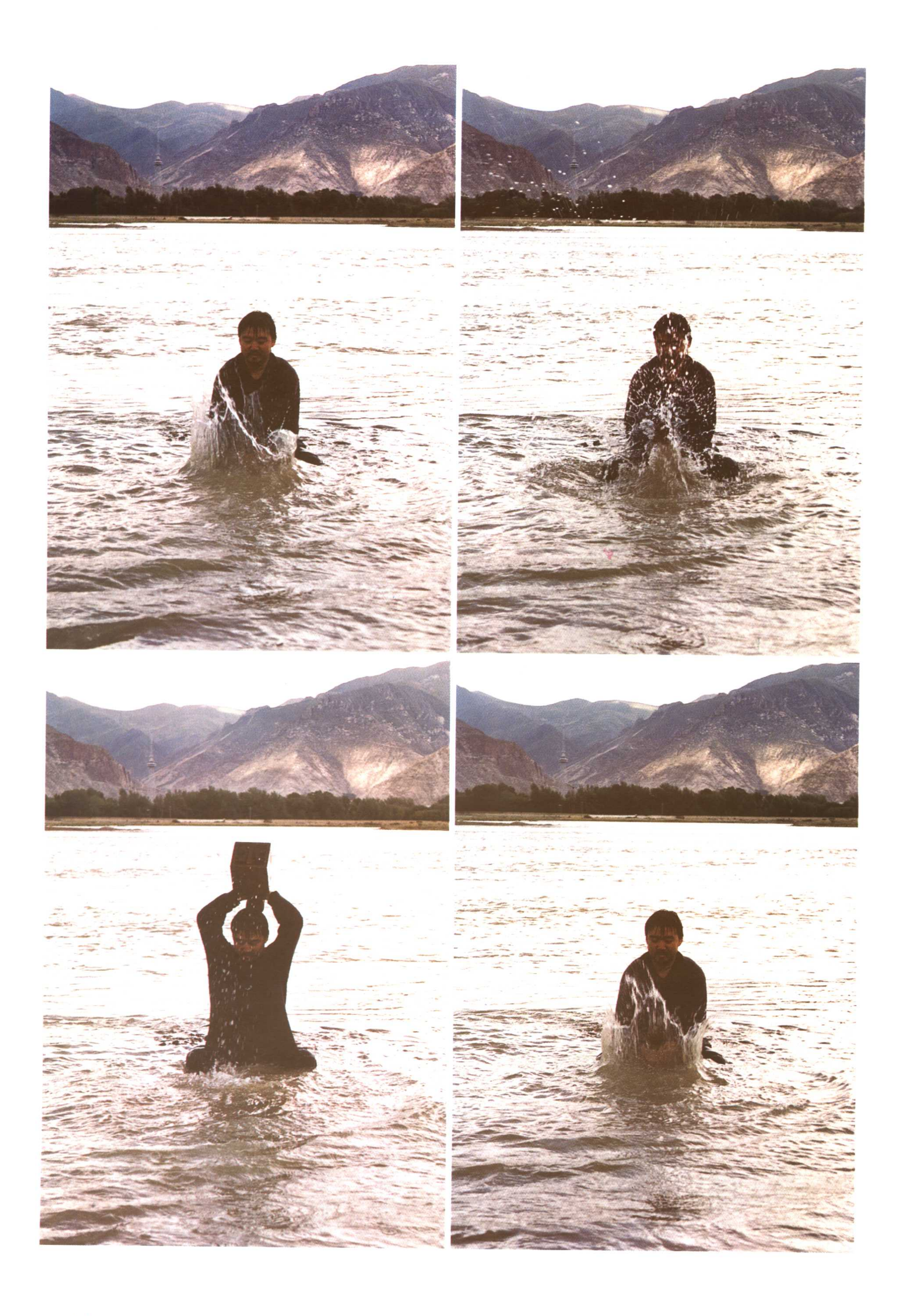
为、装置以及电脑媒介的综合实验。

金锋的作品《关于我的形象的消失过程之二》与邱志杰的《兰亭集序》相似。不过，金锋要告诉观众的是在今天“自我身份问题”的解答。金锋将自己的身份证号码反复书写在一块透明玻璃上，观众通过玻璃板发现，金锋的身份证号码越写越密，艺术家个人形象就越模糊，直至最后，形象被身份证号码完全覆盖。这又是一个悖论，就像邱志杰的工作提示的文化与经验在重复中消失，宋冬的工作提示的内心的独白在书写中永无开敞之日那样，金锋也告诉人们，所谓一个人的真实身份也是不确定的，符号只有在规则基础上显现才是含义的证据，否则它什么也不能代表。问题并不是“我们越是强化身份，就会越快失去自我”，而是身份本身是社会虚拟的。越过规则，所谓身份是没有意义的。

最初从事抽象绘画，以后从昆明移居北京生活的艺术家朱发东曾经写到：

> 在今天艺术已成为一种生存状态，艺术作为对生存状态的反映和陈述，我认为，前卫艺术要做的工作就是：消除文本，最终凸现出的是艺术家的生存状态，这个时候，生存状态已成为艺术的主体，成为本身。[11]

朱发东的《寻人启事》、《此人出售》、《身份证》是一个人的存在向消失直至出现荒唐自我的过程的象征性记录。1992年对朱发东来讲没有获得任何成功，这年的广州双年展对许多年轻的艺术家的刺激是强烈和深远的，他们看到了成功的结果，因此对自己处于“悬置”的无聊状况感到恐惧。在纸本上制作的带有波普意味的“大名片”最后提示出“寻人启事”这样的街头小巷电线杆上的小招贴。1993年元月，他印制了大批“寻人启事”，在昆明的大街小巷张贴。这样，一个象征性暗喻被赋予：人的消失。更为严重的是，





1994年5月，内在生命渴求在社会中有效的结果导致朱发东流浪到北京生活，他开始实施为期一年的行为“此人出售，价格面议”。他身穿背后缝有“此人出售，价格面议”文字具有历史象征特征的中山装，行走于北京的街头巷尾，有时还与他人交谈。将身体也交付社会，并将自己降低到一个社会的多余物的状态，这显然是一个悲剧，人的这种极端低下的状况在中国的许多历史时期都是真实存在的，现在的问题是一个被称之为艺术家的人将自己的肉身作为媒介，直接放置于社会之中以提醒人们的关注，对于这位艺术家来




讲，如果有更好的方式唤起社会的关注，也许不至于将这种“当代文化中的自我反省和批判”（高岭）如此推到极至。1997年3月，朱发东开始实施历时100天的“生活方式”计划。在这期间，朱发东受雇于许多机构、家庭及个人，雇佣干活，计时论价。看来艺术家要讲的故事是：人虽然找到了，但人只能在金钱交换关系之中才能够生存。后来，艺术家用《身份证》来确认自我的存在，以记录人的莫名其妙的复归。朱发东是一个十分普通的艺术家，这位普通的艺术家用自己的身体和行为有意识地演绎了这个时代人的垃圾状态，就此而言，朱发东给后来的人提示了一种人在无可奈何的状态下牺牲个人价值的勇气。

在一本于1999年出版名为《最后的浪漫》书里，作者汇集了关于北京自由艺术家的采访和他们的故事。其中，关于行为艺术家马六明的背景是这样描述的：

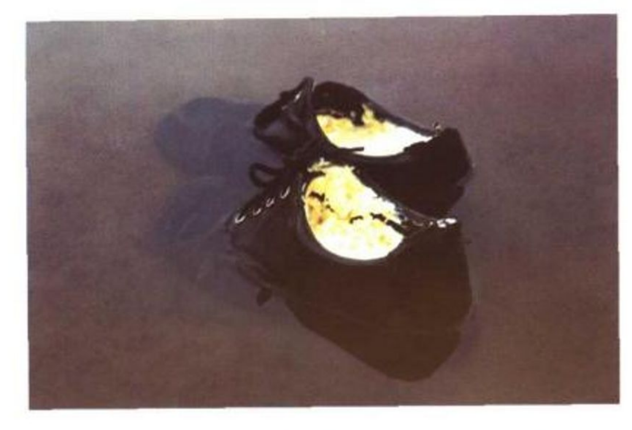
马六明是湖北佬，毕业于前卫气氛浓郁的湖北美术学院油画系。还是在做学生时，就为老师魏光庆的行为艺术《自杀系列》（1989年参加北京《中国现代艺术大展》）充当过表演者。另外，他承认他一直有很强的表演欲，而且越是人多越容易激动……如果说这一切是马六明最后走向行为艺术的原因，那么，来北京则加快了

马六明
芬·马六明在P.S.I
1998 纽约
马六明摄

杨福东
那个地方
1993

右页：
芬·马六明
1993 北京
徐志伟摄

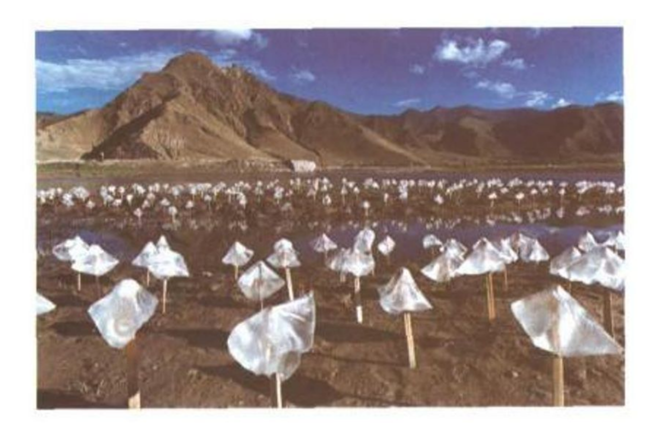




他的步伐。他在1993年6月9日的日记中写道："今天终于来到这个被称为北京的城市，中国前卫艺术的中心。"马六明眼中的北京，除了具有普通人眼中的魅力，更重要的是"前卫艺术中心"。很快，这一点就得到了验证，来京的第五天他见到了住圆明园艺术村的丁方，不到两个月见到了方力钧、刘炜、冯梦波、顾德鑫、王劲松、叶永青等一大批前卫艺术家，甚至去了老外家搞的party，看到了崔健的洋老婆和女儿。

在各位名家面前，马六明拿出自己的油画作品，一边虚心请教，一边寻找自己的突破点。"也许我应该用另一种方式来表达我的观点，不能光局限于平面的架上绘画，艺术是什么，美是什么？"在大山庄那间第一天来北京就住下的小屋里，马六明常常一呆就是半天，睁着一双大眼苦苦琢磨："看着墙上我的照片，这不就是艺术吗？这漂亮的脸和那消瘦的身体，这社会的产物不就是社会的反映吗？"这一天是8月2日，来京的第53天。以后，每天他都要盯着自己的照片看，终于，他找到了切入点："包装"自己。就在这时，英国著名艺术家乔治和吉尔伯特来到大山庄。马六明一阵激动，当场表演了一个行为：当平克·弗洛伊德的音乐响起时，马六明脱掉上衣，用眼环视房子，最后发现天花板上有一道裂缝，于是站在桌子上，用双手抚摸天花板上的裂缝。突然，有血流出来，顺着手指，一直流到手臂、全身，他一阵昏眩，张洹跑过去把他从桌上抱了下来……马六明把9月4日表演的这个行为命名为《与乔治、吉尔伯特的对话》。[12]





九十年代初，作为魏光庆的学生，马六明仍然跟随老师画了一批接近老师风格的绘画作品。可是，这样的作品没有为马六明带来任何成功。直到这位年轻人脱光了自己的身体，个人的历史才开始了根本的变化。马六明的行为被认为是以自身的裸体为媒介来实现艺术家对社会生存环境的警示态度，以至是最富有视觉冲击力的人。人不能成为被社会遗忘的人，从湖北武汉流浪到北京的内在动机就是希望不被社会所遗忘。尽管艺术家本人的确对遗忘感到恐怖，但是批评家在艺术家成功的几年之后总结说："正是这种遗忘给了马六明一个观察社会的角度和可能，被遗忘的距离正是他清醒观察的距离。因此，他比任何艺术家都更多地说出人性中的异化、悖论、错位、病态与伤害感。"[13]马六明的行为可以被看成是"异化"的表现，因为艺术家将自己的裸体放在了公众空间，并且以男扮女装的方式表达了性的不确定性和荒诞感。将"秀气"、"漂亮"的面容和细小的身体作为语言，让观众产生并不一定满足的错觉。马六明

尹秀珍
酥油鞋
1996

尹秀珍
酥油鞋
1996

尹秀珍
活水
1996

典型的作品是《芬・马六明》，艺术家呈现出一张女人脸和一个赤裸的男人体。"芬"这个字也许有双重意思：一是女性的提示，二是有分离的含义。马六明甚至将一条活鱼弄熟后端到玻璃桌上，自




己坐在桌旁将一塑料管的一端套在自己的生殖器上，另一头塞入口中，再用筷子把鱼肉和鱼骨分开，置鱼骨架于水缸中。1994年6月，马六明又将土豆、手表、耳环、笔放入锅中，最后将避孕套套上煮熟的土豆埋进土中。事实上，观众对这位"芬"的怪诞的动作没有持续的关注，倒是对一个男女共体的形象产生兴趣。也许艺术家对这个时代男女之间的性别问题有富于个性的思考，也许人的中性化被艺术家认为是一个严重的问题，但是，艺术家对艺术的看法很可能是对这位年轻人的内在动机进行判断的不可忽视的依据之一。他在自己的随笔中写道："多年的生活经历使我深深地感到艺术远没有像人们所认为的那么有价值。生命本身的意义远远超过了它。所以我选择了生活式的艺术方式来表达我的艺术观点。"[11]情况几乎就是这样，重要的不是艺术，因为艺术本身没有什么可资证明其意义的证据，而一个本身用衣服包裹的身体在不适宜的场合被打开，并且通过化装将性别尽可能地掩饰起来，以表达生活中难以看到的情态。这种行为与表演是大胆的，特别的，是可以在这个枯燥的时代成为短暂的话题的。从这位艺术家的大胆的举动中看到了世界的异化，

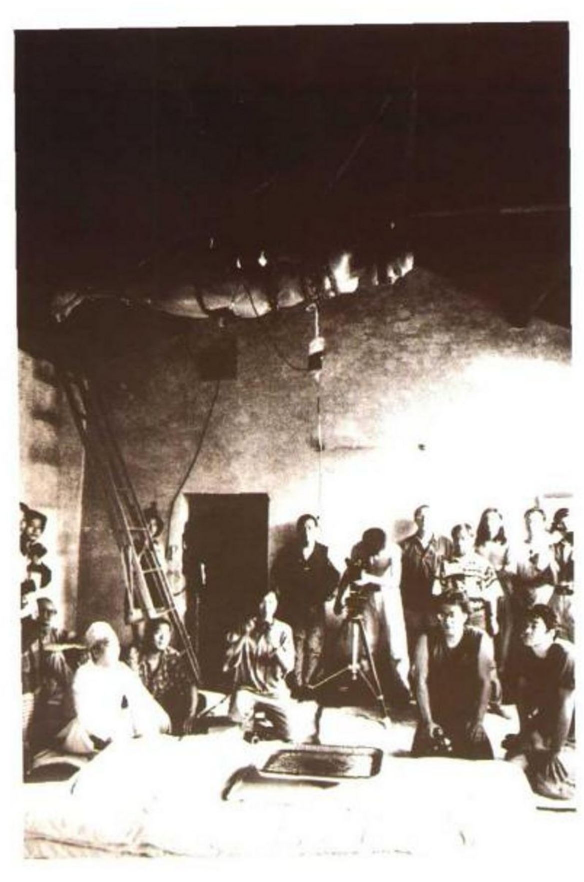
张新
艺术苹果橱窗
1998
综合材料

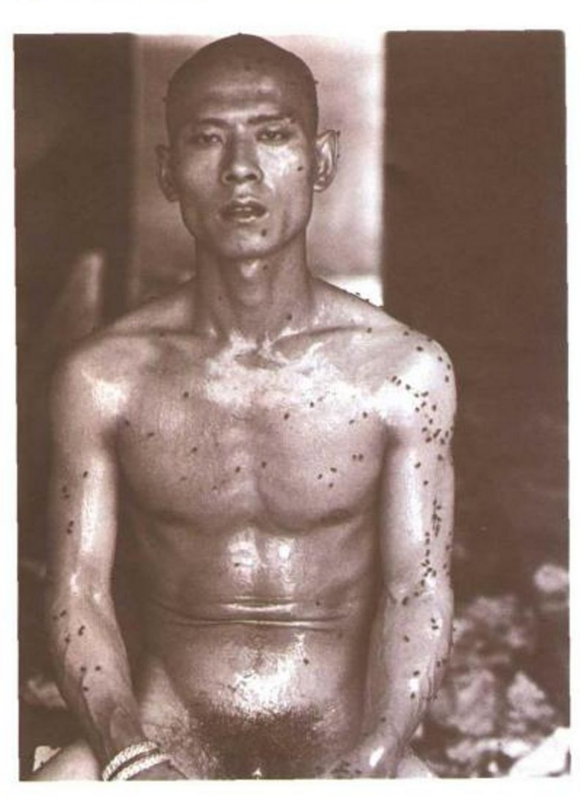
这真是不可多得的存在素材。当然，身体在现实环境中的境遇构成了对身体之外的手段的忽视、将艺术家自身的生存状态极端地凸现出来是需要勇气的，这种勇气表明了现实的残酷：因为没有这样大胆的异化举动，成功是十分困难的。马的每次表演和举动没有任何复杂性，仅仅是马的表演本身在向社会提示：唤起惊奇与反感的极端与反常之举可以在这个无意义的混乱时代导致文化与问题的思考，就像批评家张晓凌将马六明在1995年的春寒之际赤身裸体煎鱼的行为解释为“冰冷的和热煎的 —— 悖谬于社会和文化既定结构的任何行为只能面对悖谬的必然命运：死亡”。文化与思想就是这样被唤起和演绎的。现实的残酷性表现在必须通过放弃人的基本尊严的方式来获得社会的关注。

自虐性的行为在艺术家张洹的实验中表现为极至。张洹在北京东村实施作品《12平方米》和《65公斤》所表现出的紧张感成为对观众的心理测验。《12平方米》（1994年5月）的行为实施是这位艺术家将自己的身体涂上蜂蜜后在一个乡村公厕中静坐两个小时，让苍蝇粘满身体。对于艺术家来讲，忍受成为课题。更为严重的是观看忍受导致的心理极限的测试。张洹在他的没有发表的《关于“12平方米”的自述》是这样描述产生这个行为的过程的：“今年五月、一个炎热的中午，我去了我常去的‘北京东村’的一个厕所、发现里面根本无法下脚、又去了另一个，与前者没有两样、我便骑单车去村里小队的厕所，一来，只能忍耐一会儿，瞬间产生了要做《12平方米》的想法。”《12平方米》产生的原因与朱发东和马六明的行为背景没有本质区别：人的地位低下导致的生活的严酷性和相应的心理状况。涂抹的蜂蜜、鱼肚腥液分泌物、盛夏酷暑、肮脏的公厕、无数只苍蝇、恶臭和骚痒 —— 这构成了一个让人难以忍受的链条，这个链条通过空气、色彩、图像和变化，导致了反感与恶心。艺术家的这种对“自我价值和生存经验的切实体验”让人触目惊心。同年的6月、张洹在他北京东村工作室实施《65公斤》（艺术家本人裸体体重为65公斤）。艺术家将自己赤身裸体地用铁索水平吊在天花板上、并用输血管将血液输入到地面的托盘中，托盘下面放置一个电炉，血液不断滴入托盘时被电炉烘烤。医生从悬吊的张洹身体中用60分钟时间抽出250毫升的血、血液漫漫滴在加热的白盘子中、发出令人恶心的气味。

> 当时，自己完全被烤焦的血腥味笼罩着，这种难忍的味道弥漫了整个空间，血和汗不停地向下流着，胸骨是最痛的部位，且痛的时间最长，因身体的重量集中于上半身，双手痛到麻木不仁的地步，每个手指感觉已粗大好几倍，身体移一下位置，就越加痛，最后只能不动最好，我整个身心在全神贯注地体验每一个局部、每一秒钟，从作品开始大约过了一个小时，我觉得我再也不能忍受了，时间太漫长近于凝固，作品结束前的一段时间我咬着牙，体验着这种真实存在的承受力和忍耐力。[15]

张洹的这个真实的自述将自己的行为放在了一个原始材料的基础上：人能够以自我牺牲的方式提出可能的告戒与生活象征仍然是不可忽视的，因为除了艺术家在测试自己的承受力、一旦这个测试

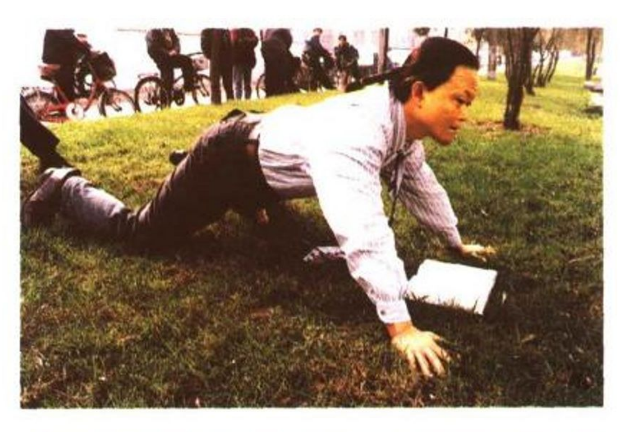




张洹　六十五公斤
1994　北京

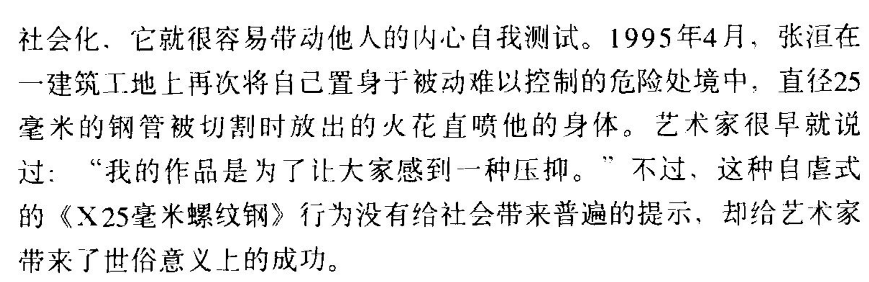
张洹　十二平方米
1994　北京











社会化，它就很容易带动他人的内心自我测试。1995年4月，张洹在一建筑工地上再次将自己置身于被动难以控制的危险处境中，直径25毫米的钢管被切割时放出的火花直喷他的身体。艺术家很早就说过：“我的作品是为了让大家感到一种压抑。”不过，这种自虐式的《X25毫米螺纹钢》行为没有给社会带来普遍的提示，却给艺术家带来了世俗意义上的成功。

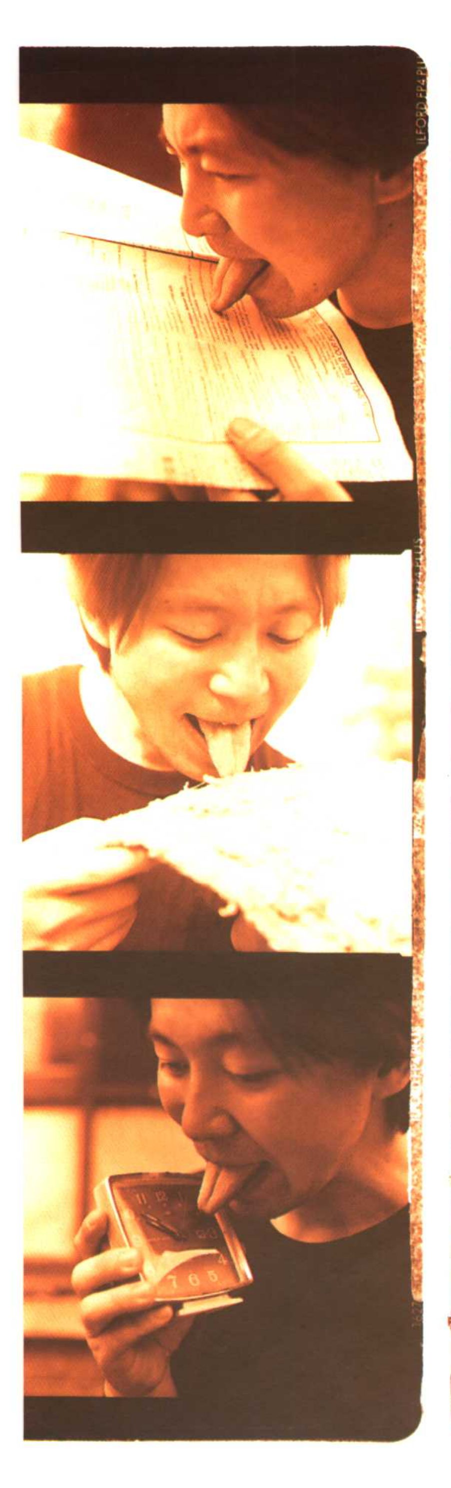
苍鑫的作品《舔》让许多观众感到恶心。其喻意性，苍鑫在这件摄影作品里，先后用自己的舌头舔了30种不同的物件——书、生物等。刺激观众感官的“舔”被认为是一种特殊的体验方式。苍鑫认为在这个物欲横流的时代，每个人都具有病理特征，通过特殊的体验，也许能够对这个问题有所意识。艺术家自认为自己也是“患者”，现在，“患者”以“病毒系列”分别冠以“平凡的极致”、“舌头的体验”和“患者纲领”等名目给予展示。在“平凡的极致”中，艺术家将从自己脸上翻下的石膏像做成硅胶膜，历时近四十天时间，总计翻制成一千五百余个脸膜，请观众参与将脸膜一一踩碎。在“舌头的体验”行为中，其用舌头舔点燃的蜡烛、铁钉、

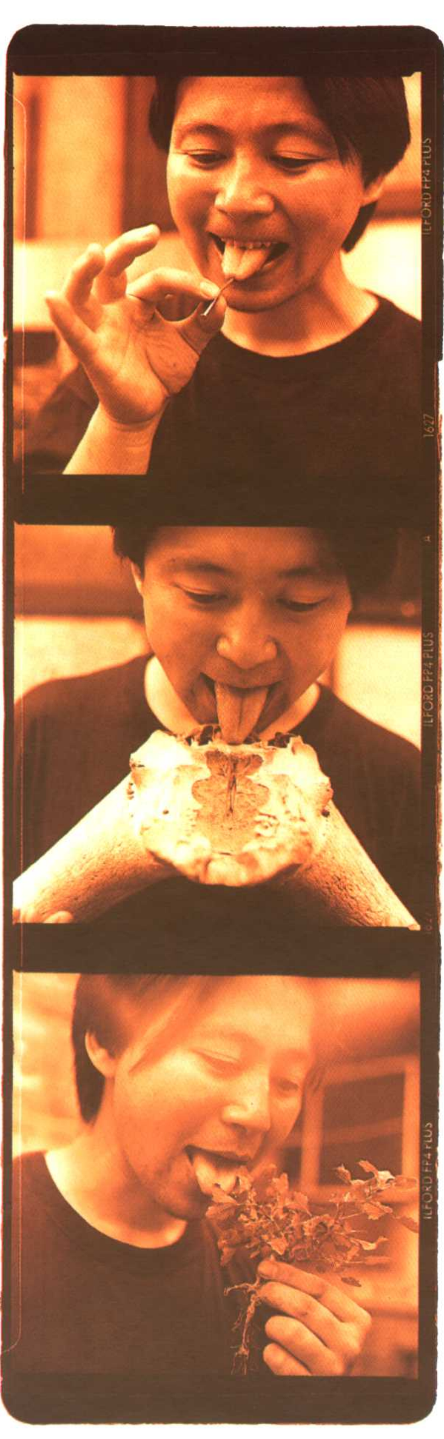
左上：余极
对水弹琴
1997

左下：刘成英
木乃伊3号
1999

戴光郁
与大地造爱
1999
成都府南河

戴光郁
旅行
1999









苍鑫　患者纲领之——舌头体验　1996　舌舔36种物体

苍蝇、铁链、动物、植物及海德格尔、萨特、尼采等人像共计36种物体。苍鑫自认为"此作品是要把人身体各部分属于精神元素的机制调动集中到一种非真实的感觉中（舌头），以此判定感官与智能之间的相互关系"，这种强制性的体验很容易将自己置于疯狂之中。1997年的一天，艺术家借北京东四十八条52号老《美术》杂志编辑部办公室实施"患者纲领"，以再次强调他认为的病房意识：用针管扎鲜花，用飞镖扎尼采、耶稣、波依斯等的头像下的镖盘，用水平垂直仪来测验象征知识的图表，用叠积成围墙的书籍来困顿端坐于其中的阅读行为体验。虽然，艺术家希望得到理性的解释：所有一切意



味着医治的开始。但是，艺术家的行为以及效果本身的病态和无聊成为了这位艺术家实施的艺术的特征，它们很难升华为"拯救"的寓意。

王晋是一位富于机智的观念艺术家。他将美元直接绘在长城古砖上，作品的象征性让人一目了然，东西方两种文化的冲突被王晋以一种直观的方式呈现出来，美元对砖的覆盖也暗示了文化冲突的结果——消费社会中的物质主义导致的全新文化概念。

1994年4月9日，艺术家在北京大兴县黄村附近正在兴建的京九

苍鑫
炼金术
1999

戴光郁
府南河水
1995



（北京 — 九龙）铁路施工场地，选用数十种中药、化妆品、颜料、读物、软饮料等物品，调制成一大缸红色颜料，将颜料涂抹于200米长的枕木和钢轨上。8月15日，艺术家又在河南林县著名的红旗渠投下50斤浓缩的红色矿物粉，形成宽8米、长100米的红水覆盖着渠面，药色在不断溶解延长。数千米的流淌将水渠转换为生命的动脉，以象征对自然的医治。1995年冬春，王晋实施了他的《爆炒人民币》和《炒地皮》两件行为计划。他用传统中式蜂窝煤炉子，在锅里加上各种调料，爆炒了一锅不同时期各种面值的人民币硬币，然后倒入餐盘中封存起来。王府井建筑工地上的土，也被拿到油锅里炒热，这种对现实观念性的寓意并没有越过艺术圈，它仅仅是一种"观念"的表达。《娶头骡子》并没有将现实中的相关问题如婚姻价值观念做直接的隐喻，艺术家身着燕尾服，与一头身披婚纱、腿裹黑色网眼长筒丝袜、面部涂脂抹粉的白色骡子举行婚礼仪式，这构成了一个无聊时代中的短暂的笑话。1996年1月在郑州天然商厦门口，王晋完成的最富有争议性、最富有参与性的行为装置《冰·天然·1996》，装置为一道高2.5米、厚1米、长30米的冰墙，千余件时髦的商品（BP机、手机、金戒指、手表、香水、口红、电视机等等）与一年前失火时的现场图片，被冷冻在约600块冰砖之中。典礼刚结束，上万名郑州市民便掏出随身携带的各种可以凿冰的工具，连探带凿，把冰冻可见的商品拿走。这种对社会的参与性的艺术将观念同实际的生活混在一起，所导致的媒体进行的关于商业竞争、艺术创作、道德价值、行为准则的讨论成为艺术家观念漫游的余波。



左页:
王晋
娶头骡子
1995　北京朝阳区来广营乡

右页:
王晋
中国之梦
180x198x28cm
1998
PVC透明材料、鱼线刺绣

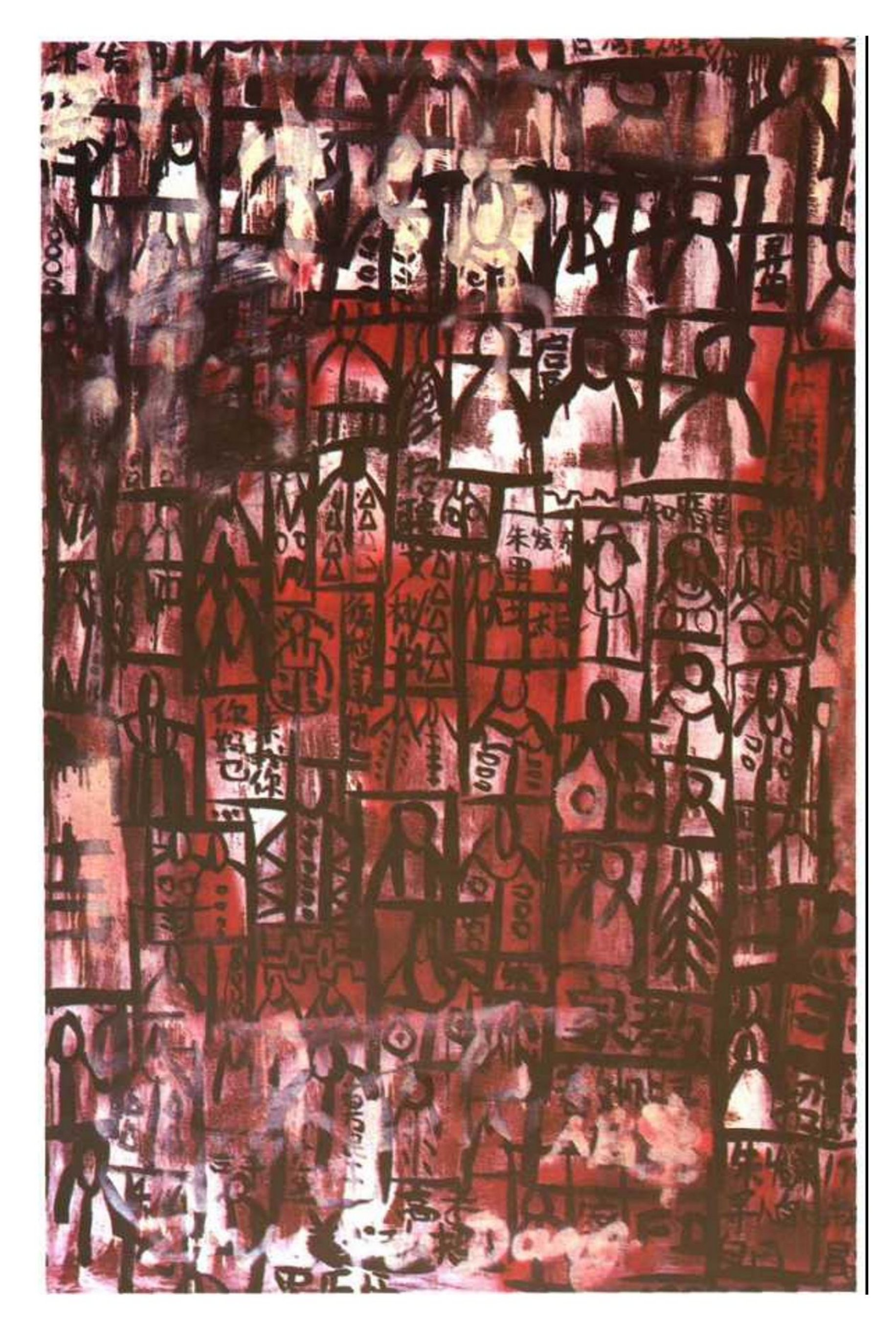
王惠敏是以装置和行为为主要媒介的女性艺术家。早在1994年1月，她就在广州做了《气球事件》的行为艺术，艺术家躺在一个注入水的170cm × 70cm × 30cm的玻璃槽内，21个红色气球渐渐充满玻




赵半狄和熊猫咪
1999

璃槽并覆盖了王的全身。对生理和生命的象征性体验在脆弱、通透的玻璃材料的影响下让人感到紧张。实施这样的行为的寓意在批评家高岭看来"一是子宫孕育、理想化回归母胎的愿望;二是死亡。"王惠敏还做过《我忍受噪音》、《我在镜子中生活一小时》、《绳即绳》等行为艺术。

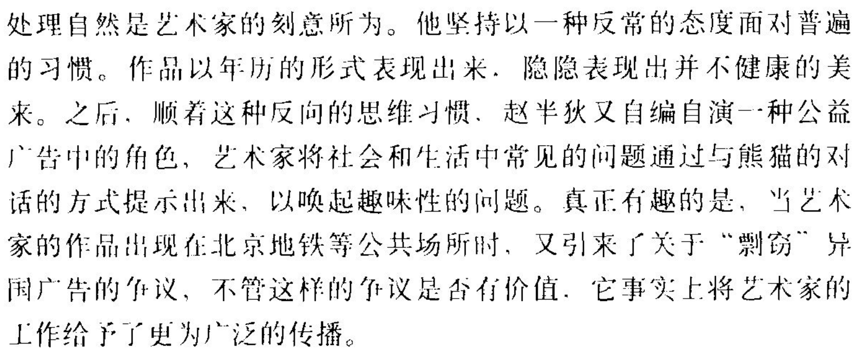
赵半狄在《2000年中国故事》里制造出一种通俗的图像，艺术家作为画中的角色以女性的姿态怀抱大熊猫作哺育状，坐在以荷花为环境的船上，相反，女主角则充当纤夫的角色。这种角色的颠倒





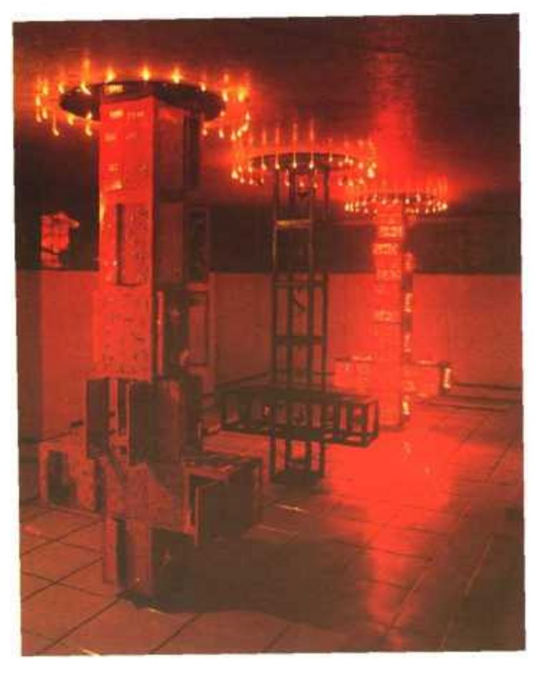
左：朱发东
寻人！寻人
1993
180x120cm
油画

行为艺术家朱发东在北京通州
1997
徐志伟摄



处理自然是艺术家的刻意所为。他坚持以一种反常的态度面对普遍的习惯。作品以年历的形式表现出来，隐隐表现出并不健康的美来。之后，顺着这种反向的思维习惯，赵半狄又自编自演一种公益广告中的角色，艺术家将社会和生活中常见的问题通过与熊猫的对话的方式提示出来，以唤起趣味性的问题。真正有趣的是，当艺术家的作品出现在北京地铁等公共场所时，又引来了关于"剽窃"异国广告的争议，不管这样的争议是否有价值，它事实上将艺术家的工作给予了更为广泛的传播。

1995年4月21日，高岭、岛子、冷林、王明贤、张晓军、钱志坚和张栩在北京东四八条52号老《美术》杂志编辑部的办公室进行了一次关于行为艺术的讨论。这次讨论会被认为是批评界关于九十年代行为艺术的第一次学术研究。高岭的总结是：这次会议对行为艺术"产生的原因从理论上和实践上两个方面进行了梳理；对行为艺术在中国出现的方式和类型进行了归纳；对行为艺术与装置等其他非





高兟、高强
临界·大十字架——黎明的弥撒
1994—1996
装置

右：刘新华
二两信仰
1995
生殖器、石头、墨、金色

刘建华
彩塑系列——隐秘97
1997
170×53×42cm
综合材料




架上媒介艺术形式之间的差别进行了分析。在行为艺术身处中国现实状态下与接受阐释之间产生的问题、行为艺术与社会公众之间的关系、行为艺术活动中艺术家主体的个人控制能力几个方面的讨论，最为集中也最为高潮。”[16]

有趣的是，行为艺术的社会性因素在中国通常变为狭小范围，于是，冷林抱怨“在没有有效传媒对行为艺术进行传播的情况下，行为艺术采用摄影照片和录像的形式来记录，人们对行为艺术活动过程的了解，只是通过图像材料，那么行为艺术现场的感染力无法让人体会到，而且图像材料本身的真与伪也尚有待判定”[17]。岛子认为：“行为艺术的理念既然是对架上绘画的革命，扩大视知觉的媒介和语言，那么再刻意制作成图像材料用来传播，本身就成了问题”[18]对这个问题持异议的观点强调“图文资料与行为本身是一个整体的两个部分”（张朝）[19]，无论是否强调行为艺术的直接性，这些批评家最终几乎将行为艺术归纳到一个审美和相对自足的样式范围中，这样，行为艺术即时的反叛和革命性质，它的社会性和公众性，一句话，行为艺术的当场影响力变得理论化和观念化，很自然地，关于行为艺术的“后殖民”问题变得不可回避。正如冷林观察到的那样[20]，在一些行为艺术家看来，重要的不是当场的效果，而是采取什么样的方式将这次演出体现的观念有效地传播出去，以获得西方的认可。正如对绘画艺术的理解会出现歧异一样，行为艺术即便是当场的测试也会出现不同的看法。事实上，对于许多艺术家而言，行为艺术的一次实际活动并不重要，关键是它的观念的传播；因此，牺牲是不必要的，除非牺牲能够换取名誉与影响力。艺术家本来就是一个社会的角色，但是艺术家的工作是服务于社会，然而，一旦艺术成为一个交换的行当，艺术家的社会性就成为商品生产的生产者，这样的身份更多地是与艺术家个人和经纪人有关，艺术本身变得不太重要，像马六明和张洹这样的艺术家都可以成为例子。岛子提出：

行为艺术的美学指标是智性化、社会化、异常化。智性化是指

行为艺术家的综合素质包括艺术才能、知识结构、人文理想；社会化是指主体对于特定社会情境的理解、批判、参与、预言；而异常化则是主体语言方式的陌生化，常常带有策动和警示的惊诧感。这三者形成了互为阐释的条件，不可或缺。[21]

这种经典主义的心理是一相情愿的、甚至是没有价值的。无论行为艺术家采取什么样的表达方式、问题的复杂性是不能格式化阐释的。因为不管艺术家是否愿意、在中国的行为艺术一开始就带有不合法的特征、行为艺术在西方社会的公众场合实施和传播有其相关联的意识形态的支持。探讨在中国如何在现有的体制下从事行为艺术，无异于研究中国的政治体制以及相关的文化意识形态。"艺术家该如何灵活地、完整地表达出自己的意图的问题"变成了在一个环境极端恶劣的时期里的策略问题。如高岭在他的《中国当代行为艺术考察报告》一文里表现出的、中国批评家知道行为艺术是一种过程艺术、许多行为都是一次性完成的，特定的时间形成特定的艺术意义、具有不可重复性、随机性和偶发性的特征。但是、如何将艺术与理想同日常与利益划清界限始终困挠着每一个批评家。[22]

## VIDEO ART[23]

VIDEO ART概念在中国的出现被认为是在1990年。[24] 在西方、VIDEO ART作为反艺术市场、反体制运动的一种艺术形态，已经成为资本主义体制中的一个文化环节。

就行为艺术而言、欧洲六十年代的社会性功能并没有在中国出现、中国的行为艺术家几乎是在孤立的场所和空间实施他们的行为表演，他们仅仅希望在事后利用自己工作后留下的照片进行传播。VIDEO ART在中国的情况也是如此、它没有经历过西方VIDEO ART早期那种政治激进主义的功能性运用阶段、中国艺术家没有将自己的镜头对准大街小巷捕捉真实的社会动向、更不用说与美术馆的体制作战。中国VIDEO ART家的工作方式非常个人化、甚至他们的感受也完全有别于在电视台或者相关传媒机构、个人体验直至观念的表达都显得过分私密化。

九十年代、对于那些冒险的艺术家来说，技术性的问题往往因知识的限度而被回避、艺术家希望利用VIDEO来表达新的反叛——既是针对体制的也是针对商业逻辑的。但是，中国的艺术家没有经历过VIDEO ART的初期阶段的社会性活动、而经济与体制的实际状况又制约着VIDEO ART艺术家的公共化的冒险、于是，个人制作、直接观念化的作品变得非常晦涩难以理解。当然、图像的开放性陈述在后现代时期是存在的，可是，如何摆脱VIDEO ART的象牙之塔甚至是像自我手淫那样的欺骗，成为九十年代VIDEO ART始终面临的困境。

由于VIDEO ART在中国失去了其社会化的功能，从根本上放弃了产生VIDEO ART的特殊技术优势，以至VIDEO ART的准确概念很难统一。张培力在1988年制作的《30×30》尽管没有被确认为"精确意义上的VIDEO ART"，但是《30×30》对艺术家用自己的双手在镜头前反





刘新华
1992年在《简明不列颠百科全书》第一卷上做《有信仰的日子》
1995年 — 1997年在《简明不列颠百科全书》二卷上做《殖日》
1997 — 1999年在《简明不列颠百科全书》第三卷上做《关于日子》

刘建华
彩塑系列
1997
78x41x32cm
聚丙乙烯



曹恺
独上西楼
多媒体影像综合装置

右：尹晓峰
昼夜有别之一
1997




复摔碎、粘合、再摔碎一片玻璃这样一个长达180分钟的过程的记录给人深刻印象。枯燥的重复——固定的机位，只有两次变焦，毫无变化的内容，漫长的拖延直至物理上的结束——中，没有人愿意去观察事实上的变异与差异。张培力的这种令人难以忍受的沉闷风格几乎是他架上绘画、装置材料艺术（如医用乳胶手套）的一种动态化的延伸。可以想象的是，八十年代末，张培力仍然对VIDEO ART没有太多的知识，这位艺术家仅仅是靠特殊的感受性来使用摄象机，而且是技术条件劣等的摄像机。

1991年，张培力参加了"车库展"。展出的作品是《卫字三号》，内容是一张在脸盆中艺术家用肥皂和清水不断地搓洗一只母鸡的过程。该过程开始前的后景墙上，钉着一块"卫生先进墙门"的牌子。艺术家身穿类似于病号或囚犯的直条纹衫，动作机械冷漠，在60分钟录像带的后期，可以听到画外音中有一个男子在朗读一份"爱国卫生运动"的宣传文章。在展厅中，电视机前摆放了数排建筑用砖，这容易联想到"开会"。

1992年，张培力制作了三件录像带作品：《水——辞海标准版》、

《作业一号》和《儿童乐园》。《水》的图像内容使人想到艺术家的平面作品《标准音》，将播音员口播的内容由政治化的新闻替换为朗读《辞海》中“水”的辞典文。选择的播音员的形象显然与艺术家的经历有关：没有什么能够在短时间里让人忘却“国家面孔”。也许是潜意识的作用，艺术家对传播中的形象发生了摆脱不掉的兴趣，更多地，具有象征性的《新闻联播》节目与揶揄的心理结合在一起，在熟悉中国当代社会的人来说，荒诞感油然而生。在一定的程度上讲，张培力的这件作品的社会性是强烈的，它多少接近于VIDEO ART的功能。

在以后的作品中，张培力保持了他特有的对“脆弱”、“尖锐”和“紧张”的实验，所有的制作在技术上的支持都是有限的。但是，技术导致的后果并不是艺术家事先能够想象的，张培力发现：“一开始，镜头所要面对的那个事件很重要，在实践中我逐渐发现，通过镜头实现在屏幕上的东西可能更为重要。”事实上，媒体技术本身改变了艺术家的意图预设，艺术家的手和概念设定仅仅是全新形象或者可能性的启动，以至出现的最后内容有时是难以想象的。张培力在八十年代与其他艺术家从事过行为与装置的实验，进入VIDEO ART也许有偶然的因素，直至不断的实验，艺术家发现录像记录的功能并不是VIDEO ART的特点，由摄像机创造的图像才是问题的关键。

1993年到1994年，颜磊完成了《化解》、《清除》、《1500cm》与《北京红果》。《化解》是一双手在不停地玩各种“翻花绳”游戏，《清除》则是作者本人正俯着头用镊子一根根地夹下自己的腋毛。两个作品都是单镜头，固定焦距和机位拍摄，事件的叙述性几乎被降到了零点。《1500cm》拍摄一个人洗涤一盆胶条，用尺子量出1500厘米长的胶条，将这段胶条塞进口腔，从口腔向玻璃瓶中拉出这段胶条。三件作品中虽然都由身体出场担任被摄的客体，但是身体之上的头颈却被遭到了贬抑。《化解》和《1500cm》中操作者的头部始终被切在屏幕之外，而《清除》中它虽然一半闯入了视野，却始终低着头。单调乏味、抑制主观情绪的冷处理手法在技术上表现为时间的无节制延续，枯燥之极的长镜头，机位锁定，自动焦距、无声处理等。1993年时颜磊也声明他对长镜头“有一种偏爱”，这之后，这种客观性或冷漠被颜磊加以极端化。这种“极限体验”消除了所有感性的趣味，并使得事件本身没有任何意义，其象征性意味仅仅属于非法解释。

1995年10月颜磊在北京举办了他的个人展《浸入》，其中《323cm²》《NO.031007》中他都使用了录像，但比起1994年的《精除》等作品，这里的录像较少了艺术上的考虑，而更多了扮演一个还原事件过程的记录职能。《323cm²》展示了一张活猪黑白的照片，猪身上用白粉画出块323cm²的矩形区域，除了照片之外，颜磊在桌上还放了一个玻璃瓶，福尔马林中漂浮着的是从那只猪身上切下来的那块323cm²面积的猪肉。电视机里播着一段杀猪过程的录像，场面当然很血腥。但总体上看一张照片与一块实物猪肉已经暗示了某种对于血腥无动于衷的残忍态度。

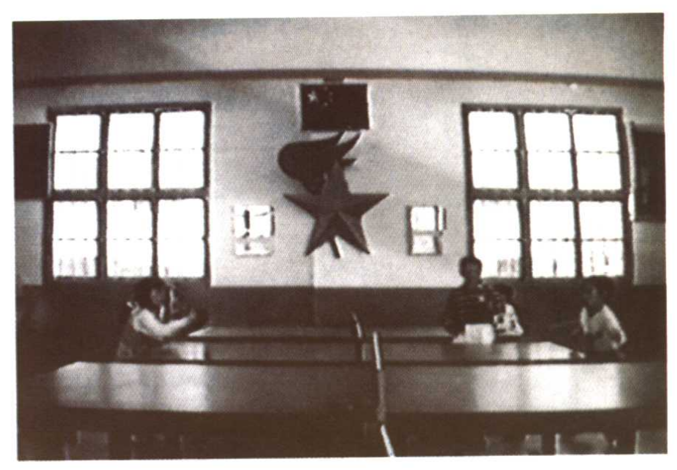


宋冬
父子
1998



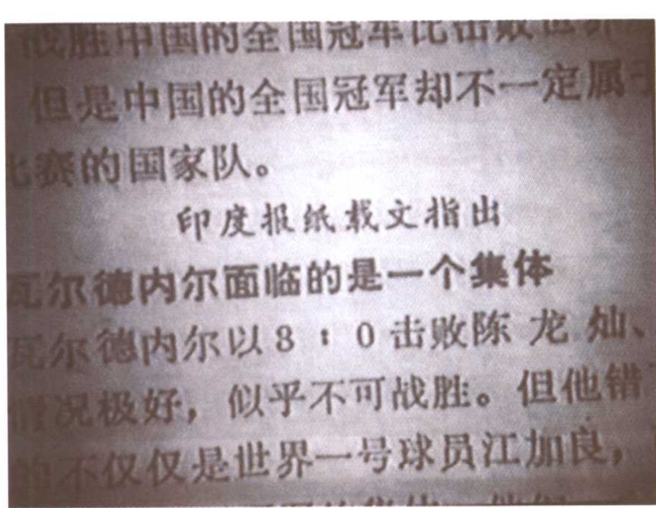
佟飙
8月30日下午 —— 玻璃生活
1997

乒乓球：1、球类运动项目之一，在球台中央支着球网，双方分站在球台两端，用球拍把球打来打去。有单打和双打两种。2、乒乓球运动使用的球，用赛璐珞制成，直径4厘米。
——《现代汉语词典









但是中国的全国冠军却不一定
赛的国家队。

印度报纸载文指出

瓦尔德内尔面临的是一个集体

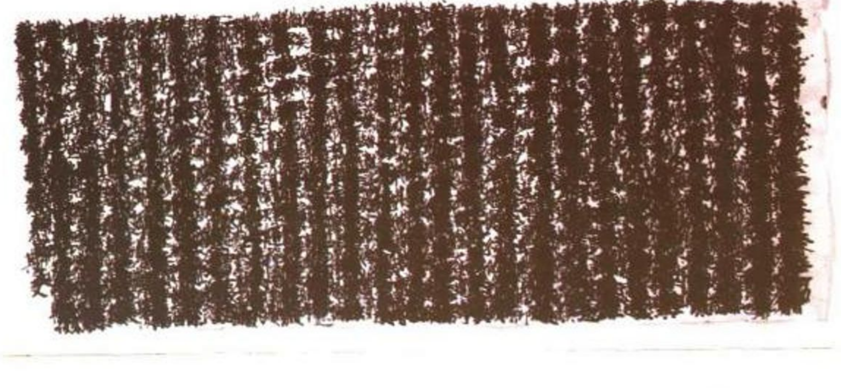
瓦尔德内尔以8：0击败陈龙灿、
况极好，似乎不可战胜。但他错
不仅仅是世界一号球员江加良，

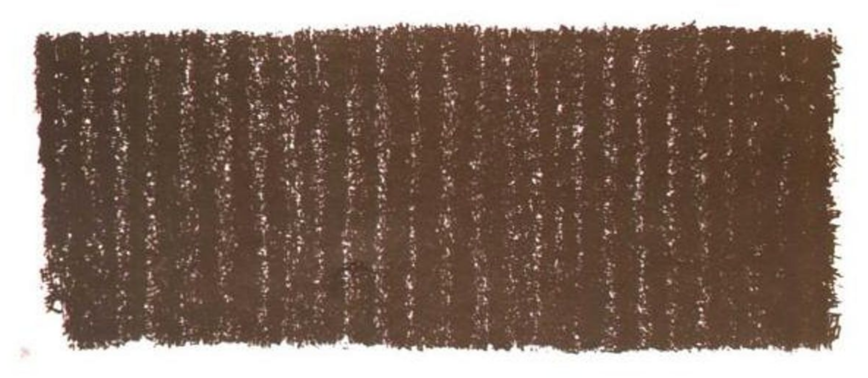


















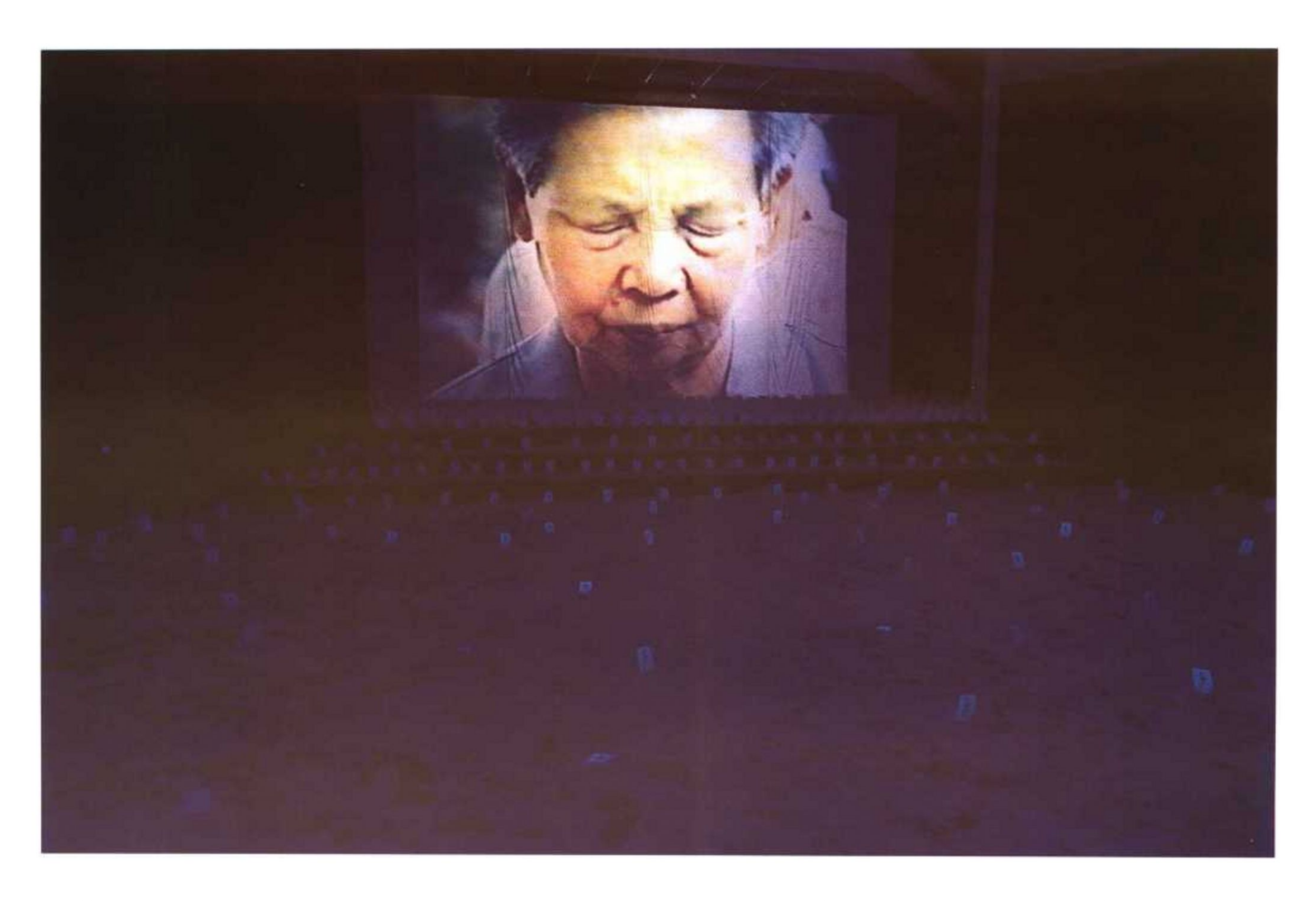
左页：
邱志杰
乒乓
1997
录像

右页：
左：邱志杰
写一千遍《兰亭序》
1990－1995

陈劭雄
视力矫正
1996　杭州

李永斌
脸 II
1997

李巨川1996年的《与姬同居》有100分钟长，画面由1个长镜头组成，自始至终是李本人的双手捧着一块砖的特写，画外音是西班牙语影片《姬卡》的全片声音。作者从建筑的角度出发，强调“同居”最主要的含义是：行为的图像与电影画外音在一盘录像中“同居”，“建筑可以通过一盘录像带连成”。



王功新
神粉一号
1997
电视录像15分钟

如此极端无聊的制作在佟飚1994年在上海的第四届"文献展"上播映的《被注视的睡眠》中达到恶作剧的程度。佟以长镜头特写每15分钟拍摄一个人的睡眠情况，共拍了十二个人。当180分钟长的录像带被提交给文献展的主持人王林时，王很聪明地只剪取了其中一个人的睡相进行展映，结果还是引起了哄堂大笑。在单频录像作品中，这种对单调、枯燥的表现实际上暴露出纯粹的技术性问题：大多数艺术家是在仅有的设备条件下做出力所能及的事情：单调、沉闷、重复的原因是缺乏后期剪辑的设备和条件，大多数情况下，甚至连摄像机都是临时借来的，因此，艺术家们只有将这样的条件作为一种对自由的限制，在有限的条件下制作被称之为精心考虑的作品。正所谓"观念艺术领域内盛行的微小崇拜、极简趣味和过程崇拜正好为这样的事实提供了貌似深刻的自信依据"。

邱志杰被认为是国内VIDEO ART主要的推动者之一。1992年，邱志杰开始创作历时三年完成的《作业一号：重复书写一千遍兰亭集序》。他用录像记录该过程时采取一种松散的随机的手法，但是，为此他不得不在二年后重新表演了重复书写《兰亭集序》的前五十遍，以便重新拍摄有关的录像，在新的录像中，重复书写的行为艺术因素被贬抑了，书写人物的头部始终没有进入屏幕画面，而且在俯视镜头下执笔书写的手臂穿着黑衣，这样在因重复书写而变黑的背景上，只有一只执笔书写的手在微妙地运动。

1994年移居北京之后，邱志杰对自己此前在杭州从事的充满纯粹

课题研究性质的观念艺术工作进行了全面的清理。他开始意识到，流行在装置和录像等观念艺术领域的风格正在过多地陷入极简洁的外观，对微小变化的无限放大，那种对短暂或漫长过程的简单微小过程的背后是纯粹个人化的“深刻玄妙”手淫式的提示。这段时期，邱完成了他的《卫生间》和《埃舍尔的手》。

《卫生间》录像带的画面是一张横平竖直的黑线条十字网格，随着画外音中各种水的声响变化，平直的线条扭曲变形，呈现出一个人喜怒哀乐的表情变化。这是作者将黑色网格线条直接画在脸上，并将头部置于同样的网形图案的墙面背景上所摄下的画面。当







王功新
牧羊人
1997
5分钟录像、活羊

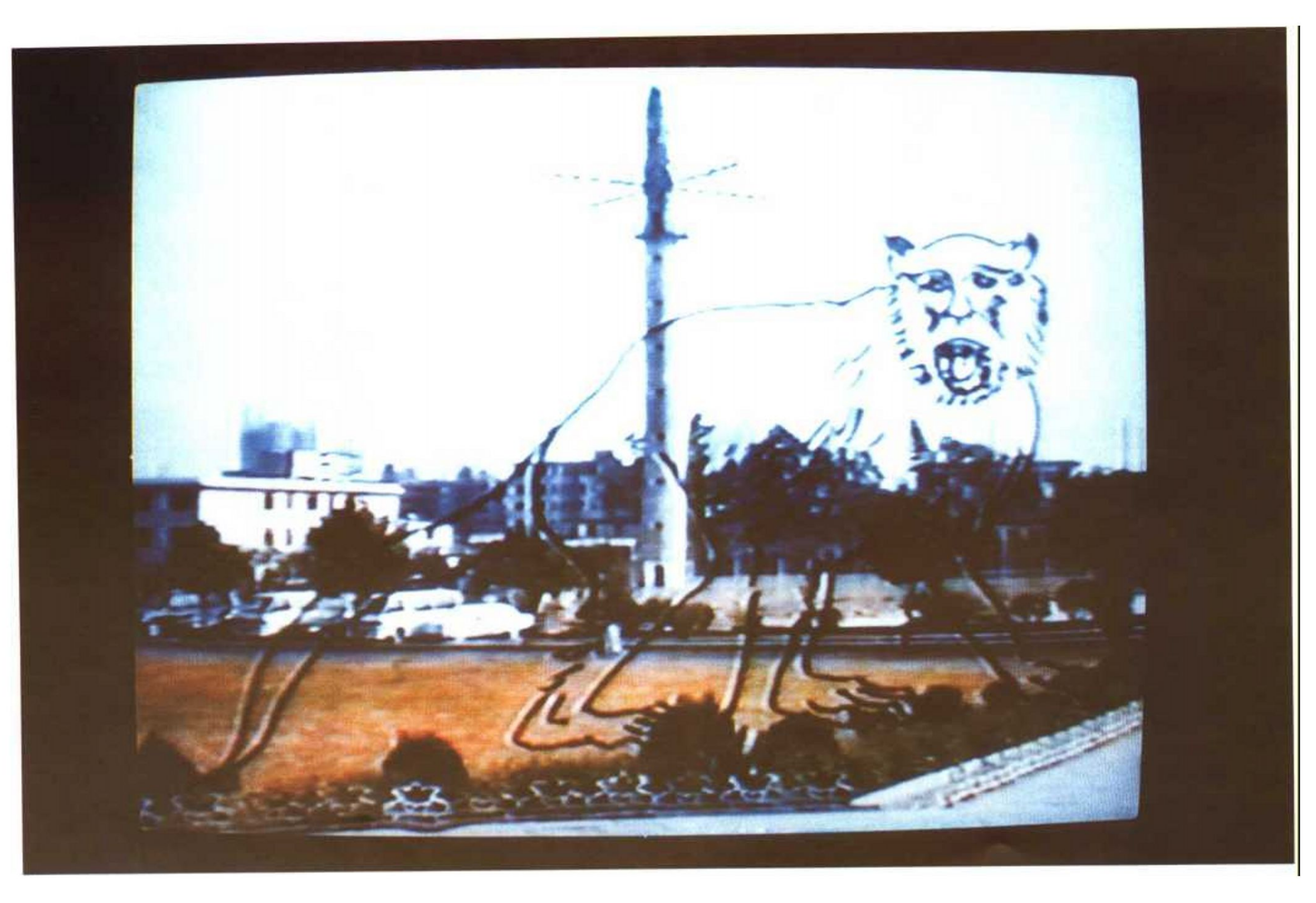
张培力
装置
1993

左：王功新
布鲁克林的天空——在北京打洞
1995
电视录像装置

脸部的表情平静时，脸上的线条与背景网格平直对接，而一旦脸上出现一种表情，线条随之弯曲。

《埃舍尔的手》就是这样由数个小段组成，先是一只右手拿砂纸打磨一只石膏手，直到露出埋在石膏下的真手，然后将这一“情节”的左右角色颠倒。第二段是两只肉掌互相以砂纸打磨，这将观众带入一种施虐般的情景中，接下来的双手关系却又摆脱了肉体刺激的层面，左右手分别拿针别着对方的掌纹，画外音则是不断地就屏幕上的掌纹进行的命相测算言语。

朱加的《永远》在1994年底就已经制作出来，这是一件构思奇巧的作品，主意既出，大效果就确定了。朱加将一架小型摄像机固定在三轮车的轮辐上，在北京街头骑行，摄下的录像带中街景的图像不停地做360°旋转，随着骑行速度的变化和景物距离的变化，景物在画面中弧线掠过的速度也不定。后来在杭州展出时，朱为这段录像带配上了一个人的睡眠时发出的粗重的鼾声。朱加说：“人与人之间的交流是多种多样的，但我深信视觉交流是最主要的形式。我试图通过我的作品以不同寻常的视觉体验找寻出某些以往的直觉，些许会碰到事物的另外一个层次。”《永远》在摄录操作中，带有主观性情绪性的自我的视点被强制性地与机械的圆周运动和随机的视觉对象相结合。街景的秩序在感性的旋涡中被迅速地不断地抛向边缘。机械的周转制造了中心与边缘的兴衰更替。观众则被邀请生活在车轮边缘重新审视世界并借此重新审视自我。



陈劭雄
风景——2
1996
录像

李永斌从1994年起开始关注时间性问题。在中、日、韩艺术交流展上他做了带种子的夹克衣，在展出期间种子发芽长成青草。1995年李永斌制作他的第一条录像带作品。他将母亲的遗像用幻灯片投映在深夜窗外的树木和楼房上。用摄像机固定机位和焦距拍摄。随着天色渐晓，树木的形体渐次显露而投影渐渐淡出，直至完全消失。画外音是现场实录的，也由沉静的夜声被破晓时分的鸟鸣和城市的车声所取代。1996年李永斌的《脸I》参加了杭州的大展。那件作品是将一位老人的脸部肖象的幻灯片投映在李自己的脸上再翻拍成录像，投影与李本人脸部的轮廓和形体时而重叠时而出现程度不同的错位，制造出一种与身份错位有关的迷惑。此后李永斌继续在投影承载面的课题上实验，如他参加"录像观摩展"的作品《脸II》就是拍摄脸部在墨水盆中的倒影。由于双手以一定节奏晃动盆中的墨，投影不断地运动，时而完整时而破碎。

王功新的录像装置《布鲁克林的天空》则与现场的语境密切相关。王在自己家中的房间内掘出一口直径一米的旱井。在井底他放了一台屏幕朝上的电视机，画面内播放的，如题目所示，是在纽约布鲁克林区拍的天空，观众可以从井口探头去看这片地球彼端的天空——你可以幽默地假设把北京四合院内的这口井一直挖下去，让它穿透地球，在那头可以看到的一片天空，录像中的画外音却是："看什么看，有什么好看的"之类的北京话，作品隐喻性地直接指涉国人对西方文化的好奇甚至向往心态。抛开不论其批评中掺杂的

克制不住的无奈，图像作为一种替代性的在场被运用，声音却指涉观众的观看行径，对图像的功能——吸引目光——进行了贬抑。

在广州“大尾象”艺术工作组中的陈劭雄在1994年前后拥有了自己的Hi8摄像机，随即就有了作品《跷跷板靶子，以肺部活动为支架的观看（拍摄）方式》，艺术家说：“作者用肺部作为支架拍摄了海景和此展览空间的房屋外观和与这件作品相关的室内空间，由于呼吸的运动形成了电视图像的上下晃动，录像放置于跷跷板的两端。用汽枪打爆多种颜色的日光灯，日光灯管分别写上see和saw两个不同时间的“观看”一词（相加便就是see saw——跷跷板），装置中将打烂日光灯的这支枪及被不断打烂的日光灯碎片，造成一种时间关系的错位。枪与中间的电视机恰好是一个一般人身高可以瞄准的位置。两端的电视机荧屏外表都粘上破碎的玻璃片，使电视图像与荧屏处于一种特殊的关系之中，也使视觉受一种莫名伤害。See saw便就是从身体内部生理运动至外部世界及荧屏世界三者之间难以名状的困境。”

陈劭雄的录像作品有一种双向的追求，一方面是逻辑的紧密对位和巧妙性，一方面是对视觉经验中身体存在的意识，前者使他在装置中制造出相当复杂的结构，而他使用的元素间经常建立一种理性的，有时以文字游戏的方式出现的趣味关系。后者则使他能够成功地将这样一些本来可能会相当枯燥的认识论问题转化为平易直接，切身可感的身体经验。

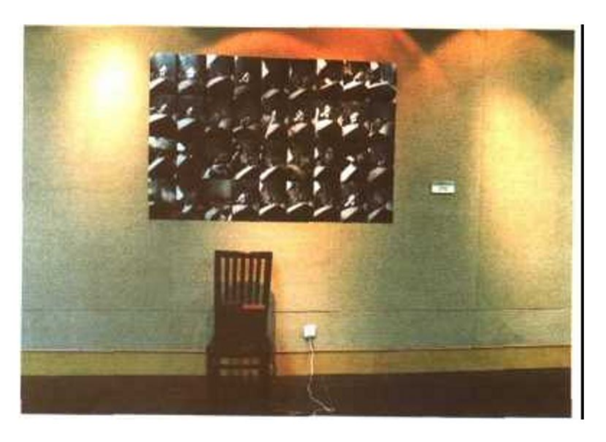
陈劭雄在陈述展示于“大尾象工作组年展”中的《视力矫正器》时说：“名为《视力矫正器》的电视录像装置，是两部分别以‘城市图书及添加剂’和‘个人私密肖像’为内容的电视录像搁置于两条分离的视线上，以标准身高及一般观看距离为依据的视点垂吊着两块如同眼镜般的玻璃片，从此视点由小及大的几块玻璃分两路逐渐移至与两端电视屏幕相同的尺寸上，玻璃上写着一些有关语言图像的环状或交叉的句子。从视点上向两部电视观看，分裂的视线使生理上陷于左右为难的困境。而文字（语言）却成了一个重叠的客体化对象。真实的世界、图像的世界及语言的世界这些复杂的关系是哲学上的认识问题，而我的兴趣是关于观看方式与观看方位。”

VIDEO ART在1996年之后已经非常普遍，以至在邱志杰和吴美纯具有牺牲精神的努力下，通过朋友的资助使“现象·影像”展与这年的4月成为事实。作为这次展览的策划人，吴美纯在《作为现象的影像》一文中阐述了她的学术思考：“以《现象·影像》为题表明这样一种关注和思考：VIDEO媒体为当代带来了何种可能性？VIDEO ART是作为一种现象的影像而存在，还是作为一种以影像方式存在的现象？”

存在的世界的复杂性使艺术家着迷。新的工具和工具的无限衍生导致新的现象的出现，使得艺术家感受到了新的可能性。吴美纯相信VIDEO ART本身可以是一种以影像方式存在的自足现象，“这一现象将有所作为地介入当代的社会现实——它对情境有所反应，而非反映之。当代艺术绝不是一台摄像机，即使它在以摄像机为工具时也是如此”。可是，控制摄像机的艺术家的心理因素具有大量







陈劭雄
街景——天河
1999 摄影

陈劭雄
使用说明
1999
实物、录像、宝利来照片

梁矩辉
360度自白
1999 摄影 装置



的偶然性，正是这样的偶然性，导致了影像本身的不可控制的丰富性，从一定程度上讲，无意识是影像成为现象的原因。所以，讨论工具化的使用和非工具化的使用是没有意义的。作为一种物质形态，摄像机的运动就是魔幻世界产生的原因与结果。所谓“艺术性”与“社会关怀”或者说“批判性”都只是事后的权力阐释。

关于VIDEO ART的技术性，一直是艺术家们焦虑的问题，高新技术所支持的设备在中国艺术家看来仍然是一种奢侈。但是，在充满活力与创造精神的吴美纯看来：“应该采取一种更积极的姿态去面对现实，即不是坐等国内录像作品的数量和质量普遍提高之后再用展览去再现一种现实，而是用展览行为本身去促进和启动VIDEO艺术的探索。不但作品，展览操作本身也不只是反映而是对现实的一种反应。”

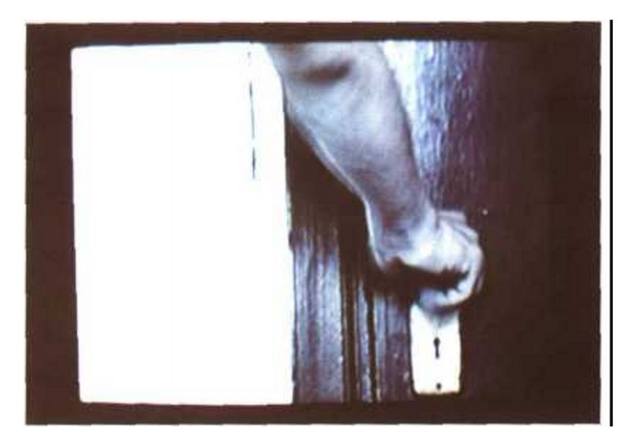
事实是，为了得到厂家赞助提供展出器材，他们在炎夏中奔走了无数公司，最终在展览推迟一星期开幕的数天内谈妥电视机。录像机是从中国美院教师和在杭艺术家分头从朋友家中一台一台借来的，展览结束后仅清还这些器材就用了数周时间。在中国，根本还找不到一个展厅拥有适于录像作品的完整电路设计，而且所有作品的总用电量远远超出展厅的电荷，于是为展览又需从他处牵来电源。在美院年轻学生们的协助下，重新铺设好通向每个展位的电源线时，距开展仅剩三十个小时。艺术家们经过充满牺牲精神的几个通宵布展，到9月14日早上八点，当各电视台记者们涌入中国美术学院画廊展厅时，个别作品还在调试之中。

展览展出了15位艺术家的16件作品。有朱加的《永远》；李永斌的《脸》；佟飚的《8月30日下午》；颜磊的新作《绝对安全》；张培力的《不确切的快感》、《焦距》；陈少平的《完全生命检测》；钱喂康的《呼吸/呼吸》；王功新的《牛奶》；陈劭雄的《视力矫正器》；邱志杰的《现在进行时》；耿建翌的《完整的世界》；高世名、高世强、陆磊的《可见与不可见的生活》；杨振忠的《我不是鱼》等影像装置作品。

“现象·影像”展留给人们的，不只是十几件录像装置和单频录像带作品，筹划人对理论的高度重视，精心筹划了一系列富于意味的研讨和交流活动。事先编印的两本展刊《VIDEO ART文献》和《艺术与历史意识》分别收录了国内外VIDEO ART的重要资料，在展览期间赠送观众，这两本书在此后几年人们对VIDEO ART的深入了解和广泛接受的过程中起着难于估量的作用。

“现象·影像”展是国内的VIDEO ART结束其零散和潜沉状态的一次集体展示。展览以其完整的学术架构，丰富的作品成为VIDEO ART在中国发展的一次重要事件。展览刺激了艺术家对VIDEO ART的进一步兴趣和认识，吸引了更多人投身于这一领域的实践。尤其重要的是，它为VIDEO ART的再发展创造了理论条件，也为此类新媒体展览活动在器材、设施等方面的问题解决提供了模式和经验。

展览中暴露出的体制问题让艺术家们特别是展览的组织者深有体会。他们怀疑，拥有先进的摄录编设备的国家电视台与实验艺术

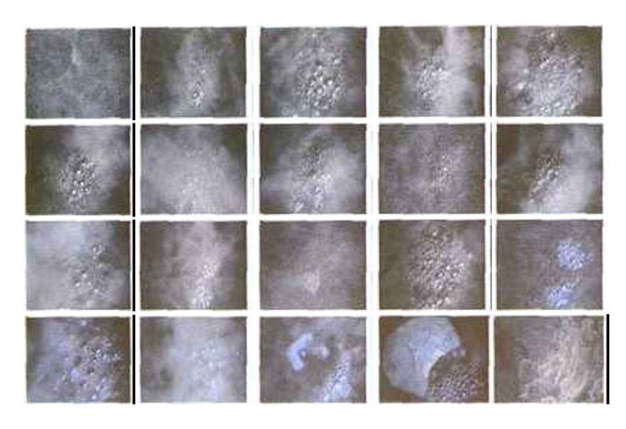




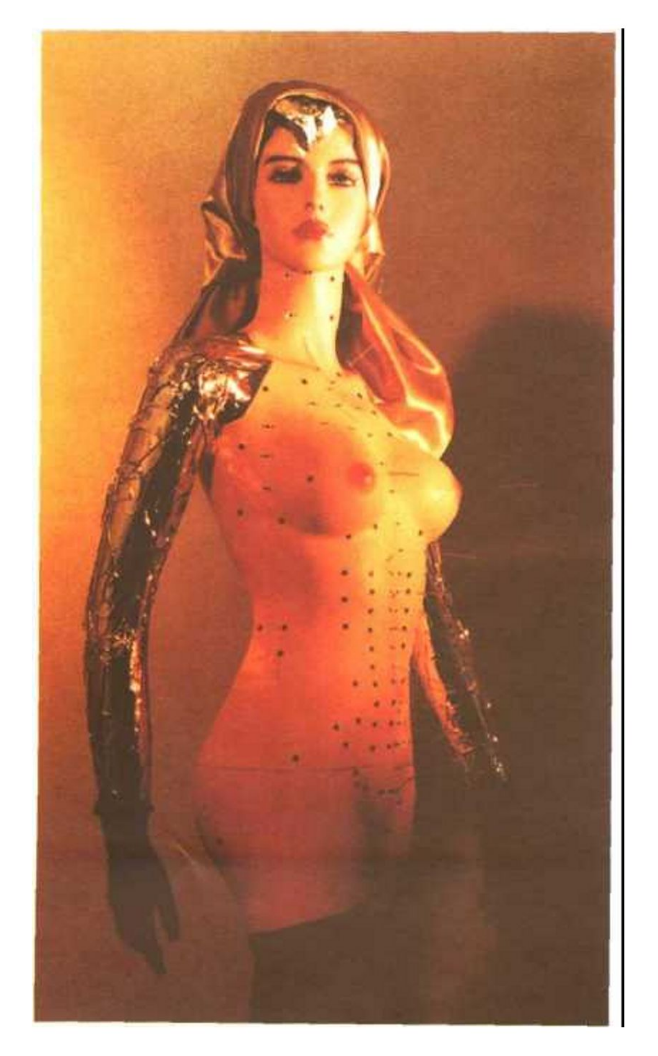


左页:
金锋
我形象的消失过程之二
1998

右页:
高世名　高世强　陆磊
可见与不可见的生活
1997







无法关联起来。大多数情况下，艺术家制作作品的方式都是地下的，他们依靠在电视台工作的朋友进行私下工作。重要的问题还在于，这些实验艺术究竟如何能够通过传媒进行传播？而大量的个人意念产生的作品在多大程度上构成了当代文化中的一个有价值的环节？国外收藏机构已经收藏了张培力和邱志杰的作品，这是否意味着中国艺术家的福音？架上“前卫艺术”在九十年代有了极大的收藏市场以至它们成为市场中进行品牌交易的标的，VIDEO ART未来的命运将会如何？直到1999年，艺术家们仍然在生产VIDEO ART，VIDEO ART在各个展览中频繁出现，但是，构成这些展览活动的意义在什么条件下会被证明是真实和有效的呢？艺术家蒋志在《街道》1997年第2期以“电视屏幕上能看到什么”为题介绍“现象·影像”展时，提示了VIDEO ART的意义：对生活的发言。可是，艺术家对生活究竟表达什么样的意见呢？文章的开端表示了对现实商业气息的不满，可是，当与日常生活逻辑过不去的新影像出现的时候，什么是我们判断一个恶心的镜头是否具有对生活有所反省的标准？批评家当然可以在作品中找到类似“给人以很强烈的后工业时代的焦虑感或某种恐惧”（批评家朱其针对杨振忠的《我不是鱼》）这样的描述或判断，但是，我们依据什么认为这样的描述或者判断是可以信赖的呢？这样的问题不简单是经典意义的问题，它涉及到艺术家工作本身的真实性和有效性。无论如何，在日常生活中难以找到的特殊感受一定会在一个敏锐的镜头中找到，所以，VIDEO ART自然容易成为一剂药物，清理惯常的思维和反映逻辑，以达到使人的感受性不断重新格式化的目的。

### 观念摄影

摄影成为观念艺术的一个重要部分是在九十年代后半叶出现的，尽管观念摄影的一些作者的早期作品与新的纪实摄影风格有关，但是，影像的观念化趋势在九十年代更为充分。摄影观念的解放与VIDEO ART发生一切相似，技术性问题不一定成为观念表达的障碍。

艺术家对于杜桑以来的西方艺术的理解是敏锐的，在强调不必依赖照相机一般功能的基础上，将照相机导致的图像加以控制变得有了可能。所以，与VIDEO ART一样，照片不仅仅可以是文献，还可以成为独立的现实——一个貌似熟悉的形象的全新的现实。

摄影作为“新报导”或者“新文献”的立场在八十年代和九十年代上半期受到了学术界的注意，《现代摄影》的执行主编李媚和批评家杨小彦在他们的《1976年以来中国大陆摄影艺术发展的趋势和进程》文章里加以叙述。这种风格的图像放弃的“审美”的预设，却将镜头的技术结果和看似缺乏理性经营的图像提供给观众。这样的图片没有“审美”的完整性，却赋予了观众往往是严峻和苦涩的形象。这类摄影艺术家将他们的课题放在日常现实以及社会的矛盾与冲突之中，他们几乎是用手中的照相机干预着社会问题。因一组关于精神病院的摄影作品《精神病院》而声名鹊起的吕楠的作品非

常强烈地将湮没无闻的问题推到了媒体的前台，图片有逼迫观众表态的力量。摄影家事实上将文明社会的另一面揭示了出来。韩磊照片中的图像看上去像是很久远的事，批评家杨小彦表达为"做旧"。韩磊告诉说：

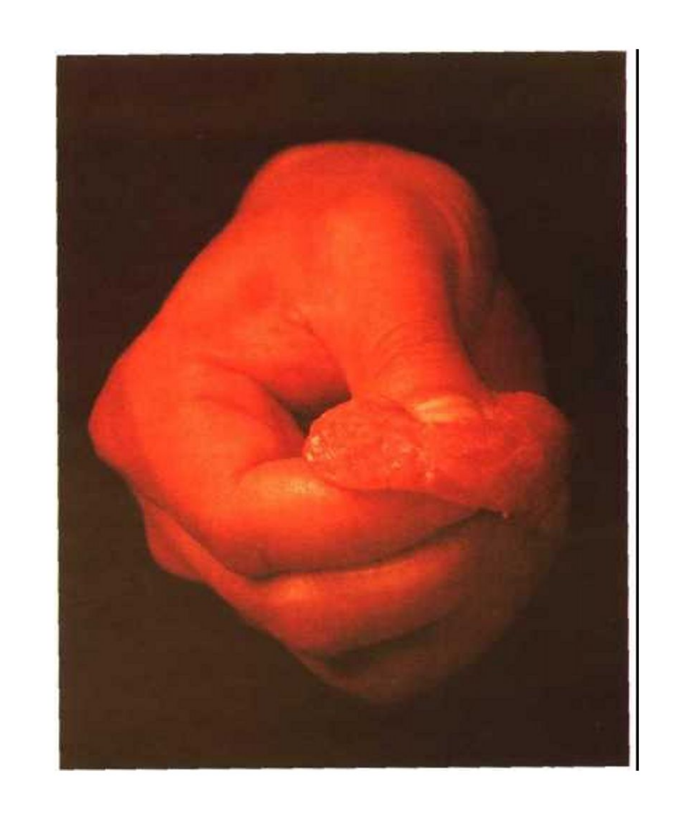
被历史残酷赋予的种种时代的特征，显现着它们与我们的童年从心灵深处所渴望的图像的固有疏离。我们根本无法从生活中逾越这种境遇，更无法从视觉上逃避这种密密麻麻、如履薄冰的图像……

韩磊在八十年代末和九十年代初的几年里以城市名称作标题拍摄的作品保持了这样的述说方式，他的图像里的一切仿佛是过去，甚至是遥远的历史：破败的小巷、普通的行人、落后的烟囱、日常的情景。在摄影家看来，"纯粹的图像"可能是一种隐喻的展示。泥泞中的人们，讲述的是细节的故事，泥泞、残雪、树上的人工花朵、近处小孩的神情、远处在墙边小便的男人和相拥的情人、烟囱、低劣的房屋以及这一切构成的世界整体，所唤起的感受让人难以言表。这样的图片就是真实本身，它无须用所谓事实的真实来印证，事实的真实已经不是这个图像的真实。阅读者只能与它对话。在最近"虚构的风景"和"虚构的肖像"系列作品里，韩磊继续保留"记忆"的图像与痕迹，但是，他通过主观的着色，来体现另一种历史的趣味。

肖全的图片以肖像为主，他更多地记录着艺术家的工作方式和生存方式。五十年代出生的艺术家对文化大革命的年月有着枯涩甚至悲剧性的记忆，这种记忆和经历容易导致伤感的情怀。肖全的图片经常不放弃生活中故事痕迹，但是，他尽量排斥复杂的"构思"，他像其他摄影家那样，"瞬间"仍然是摄影的关键，"审美"自然不予考虑。

张海尔最初是从事舞台照明，后来在广州美术学院学习绘画。他生活在南方大都市广州，这个环境使他感到刺激，夜间或晨昏之际拍摄的对比强烈的主题导致他对黑白调子的兴趣和对其魅力的关注。由于"新报导"思想的缘故，他的作品中没有一般意义上的完整概念：模糊的肢体突如其来地伸进画面；长时间的曝光产生的模糊效果导致一种流动与真实的视错觉，重叠的图像导致眼花缭乱的效果。张海尔在八十年代后半期摄入的主题来自卖淫环境和红灯区。他的影作不仅表现了男人对这些女人的好奇和要求，而且也证明了同类人之间的一种对话和休戚相关之情。他表现令人兴奋刺激的气氛，而又不流于淫秽。另一组给人留下深刻印象的摄影是他在1989年6月于返家途中，在沙河车站被拘留80小时之际拍摄的。他凭直觉进行组合，毫不矫揉造作，主要运用广角，表现生活在这个环境中的铁路工人、火车司机和机车。

如果说肖全镜头下的艺术家还因他们的经历保持着传统的矜持的话，卢志荣摄入的艺术家就处在毫无情趣的工作中。卢志荣曾在北京的艺术家聚居的东村 —— 圆明园之外的另一个艺术村 —— 生活过一段时间，直到1995年这年之前，东村曾是来自中国各地艺术家的暂住地和工作场所。正如前面叙述到的，行为艺术家张洹自1994年以



左页：
王国锋
《33分06秒》录像作品
1999（"后物质"展作品）

魏光庆
粉色屋
1995

孙平
中国针炙C2号
1996
180cm
玻璃钢、银针、纺织品、印刷标签

右页：
顾德新
4月4日 —— 9月26日 No.1
105.9×75cm

来就把自己的身体作为工具和媒介在使用。马六明的情况也是一样。卢志荣关于两位行为艺术家的摄影作品不单是文献性的资料、而且也成为传达现实中诡秘生活的作品。但是，对于卢志荣来说、独立地根据自己的想法制作图片仍然是富于吸引力的。1997年之后、卢志荣开始制作编号的“着色”照片。这种邪恶的浪漫风格富于审美的特征、但是、莫名的观念通过“燃烧”和面相的“遮蔽”以及废墟的环境体现出来、让人感到不安。

需要提示的是、自从八十年代以来、许多艺术家事实上不同程度地使用了照片、他们的使用方式很容易联想到劳申伯格和其他一些西方当代艺术家。当然、艺术家的敏感性只需要一点点提示、就可以唤起更加富于想象力和特殊的表现。最初、这样的工作表现出照片是综合材料作品的局部因素、后来、照片扩大到占据几乎整个画面、例如管策、金锋和王成的作品。以后、他们将照片的使用放在一个更加肆无忌惮的程度上，管策和金锋干脆就直接在照片上工作。这样的结果是、照片事实上成为艺术家观念的表达。在管策的照片作品里、强制性和随意的划痕以及涂抹，将照片中的形象改变了样，并构成了一种事实上属于工业社会的贬抑态度。管策用综合材料 —— 当然包括大量使用了照片的 —— 的抽象作品具有优雅的特质，一直即便在纯粹的照片作品里也隐含着这样的特征。同样的情况发生在北京，艺术家王友身在室内摄影作品中把天然材料和照片结成一个综合体。《在我奶奶去世前后》是艺术家通过连续摄影的方法对极其私密和个人的感受的表达。以后、艺术家将照片发展到在《营养土》中、将土、方格和他父亲的照片组合在了一起。



韩磊
虚构的肖像
1998
直径85cm
照片上着色

艺术家耿建翌使用已经用过了如护照上和其他证件上用于证明



韩磊　虚构的肖像　1998　直径85cm　照片上着色




刘铮　三打白骨精　1997　摄影

自身的照片、目的在于通过重新安排对当今中国社会中各种社会规则给予讽刺。八十年代末，他将调查表寄给熟人，通过他制定的表格模糊填表人的思维。最后，他将这份表在中国现代艺术展上陈列了出来。表格中的内容成为八十年代末的社会观念的一种印证。他于1995年创作的《生存证明》是由多份官方文件和人的照片、复印件构成的，这些东西证明一个人成为合法身份的验证材料。他通过对验证材料的夸张使用而把所谓合法体制的问题展现到了荒谬的境地。照片不再是一种"审美"的图像，而仅仅作为一种凭证因素构成艺术家自己的观念和意见的表达。

作为1995年底解散的"新刻度"小组成员，顾德鑫采用的化工材料制作的作品一直让人恶心地远离通常的审美概念。以后，顾德鑫用动物的肉去表现不同的衰亡阶段。在图片利用方面，彩色的照片没有任何"审美"的意图痕迹，艺术家拿着一块肉的手被灯光照得通红。这种本来普通的制作强化了肉这种材料提示的感性和心理问题。

邱志杰于1994年完成的作品《可转换的节目》是由五幅直排照片组成的：这五幅照片从上往下排列，展示的是艺术家的一幅肖像和两条鱼在腐化为灰尘和石膏。有趣的是，这一腐化过程不是由电脑控制的，而是对该过程各阶段进行实际解剖并拍摄下来的。1995年的一组由四张大小一样、色彩偏绿的照片组成的作品将内容的问题凸显出来：一个伸出手臂抱住另一个男人的脚肚子的年轻的男人只有



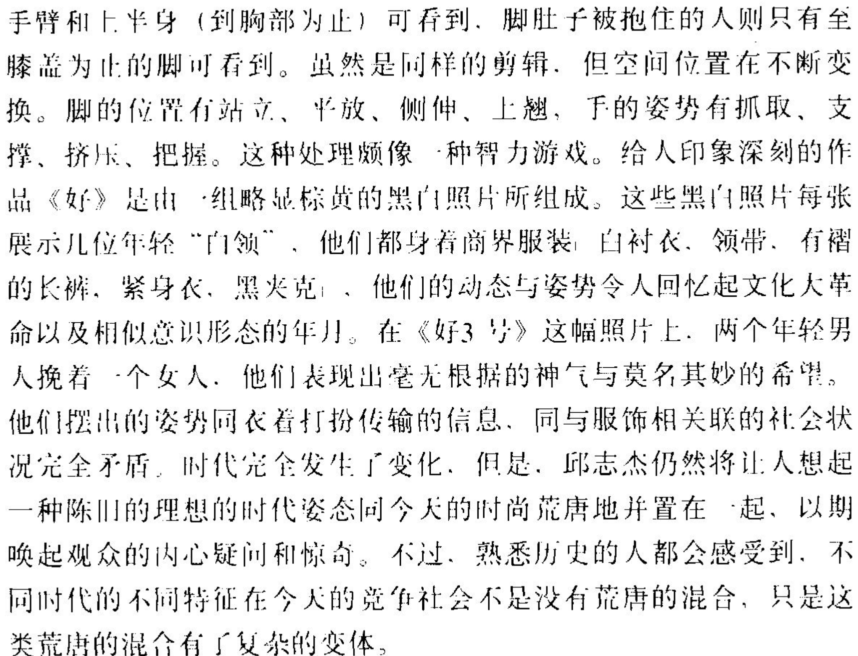
郑国谷
阳江青年的过分行为
1996
164.2x95.6cm

郑国谷
我的新娘
1995
63.2×94.1cm



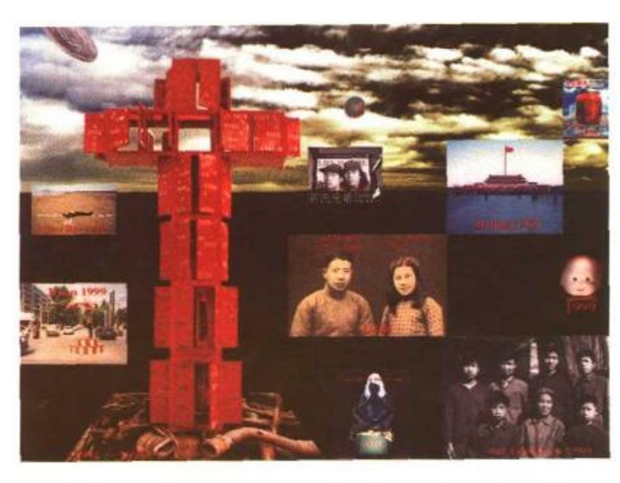
荣荣　No.2　1997　100×100cm　摄影

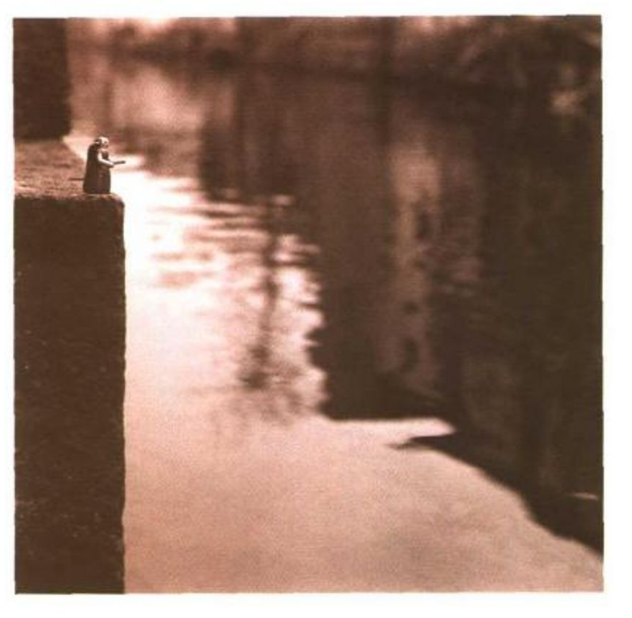




手臂和上半身（到胸部为止）可看到，脚肚子被抱住的人则只有至膝盖为止的脚可看到。虽然是同样的剪辑，但空间位置在不断变换。脚的位置有站立、平放、侧伸、上翘，手的姿势有抓取、支撑、挤压、把握。这种处理颇像一种智力游戏。给人印象深刻的作品《好》是由一组略显棕黄的黑白照片所组成。这些黑白照片每张展示几位年轻"白领"，他们都身着商界服装（白衬衣、领带、有褶的长裤、紧身衣、黑夹克），他们的动态与姿势令人回忆起文化大革命以及相似意识形态的年月。在《好3号》这幅照片上，两个年轻男人挽着一个女人，他们表现出毫无根据的神气与莫名其妙的希望。他们摆出的姿势同衣着打扮传输的信息、同与服饰相关联的社会状况完全矛盾。时代完全发生了变化，但是，邱志杰仍然将让人想起一种陈旧的理想的时代姿态同今天的时尚荒唐地并置在一起，以期唤起观众的内心疑问和惊奇。不过，熟悉历史的人都会感受到，不同时代的不同特征在今天的竞争社会不是没有荒唐的混合，只是这类荒唐的混合有了复杂的变体。

庄辉的艺术方法是用一架可以180°旋转的摄影机去拍摄整个工厂、学校班级、船厂工人或人民解放军战士。其效果是水平展开的摄影"卷轴照"，具有中国二十年代集体照的风格。这既是集体肖像也是个人肖像，既是个体又是群体。组织这样的拍摄工作是需要特殊能力的，艺术家将组织工作本身几乎视为艺术工作的一部分。拍摄下来的群体总是一个"单位"的总和。"单位"在中国的特殊体制中是一个特殊的概念，单位是个体职工在其中干活的组织机构。比如，大学管理部门就是在大学工作的所有职工、教师和学生的工作单位。"单位"提供住所和工作场所，也负责生老病死。开

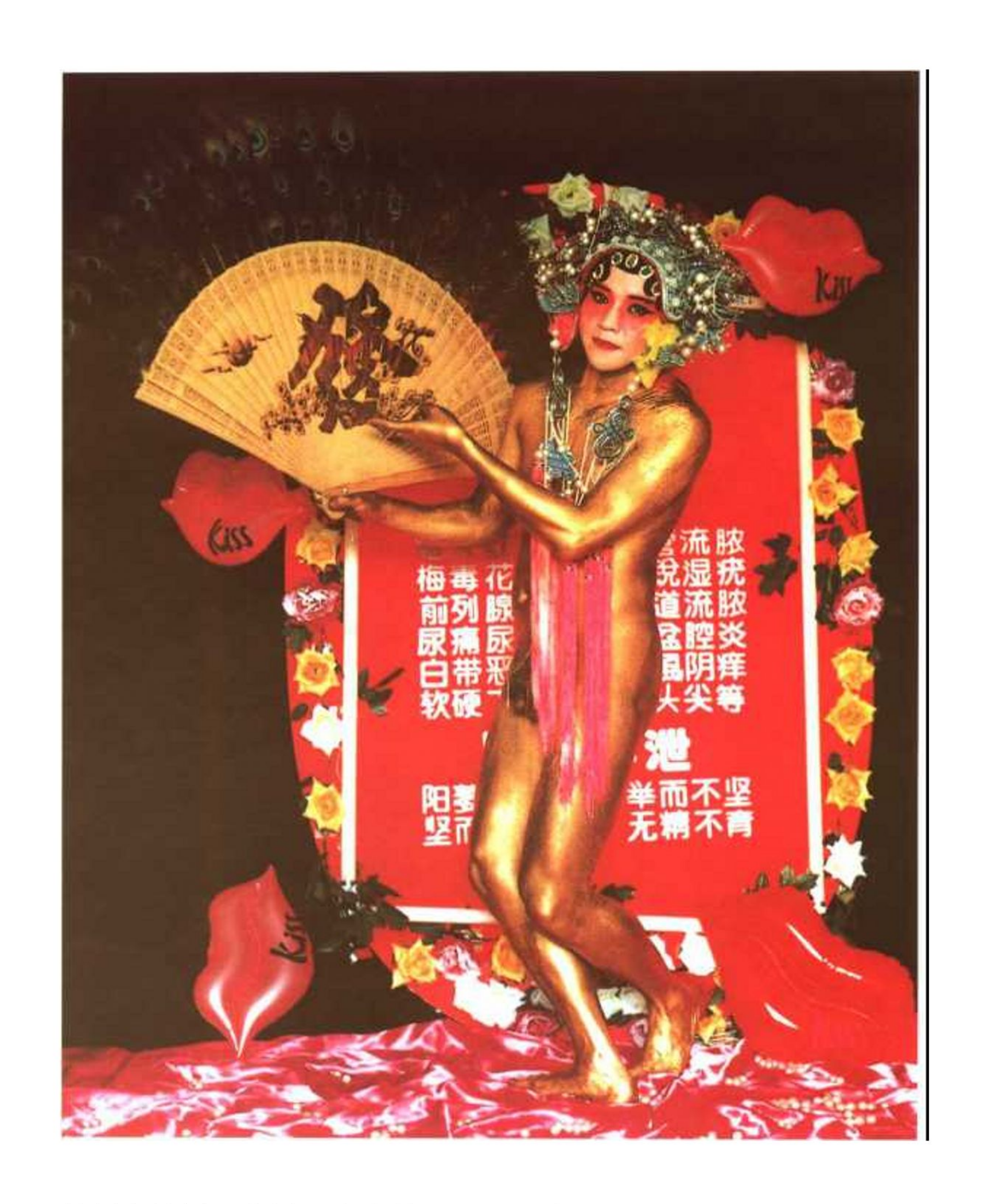




荣荣
No.3
1997
100×100cm
摄影

高氏兄弟
中国叙事
1999
摄影 装置 电脑媒介

蒋志
"木木"之一
1998
摄影



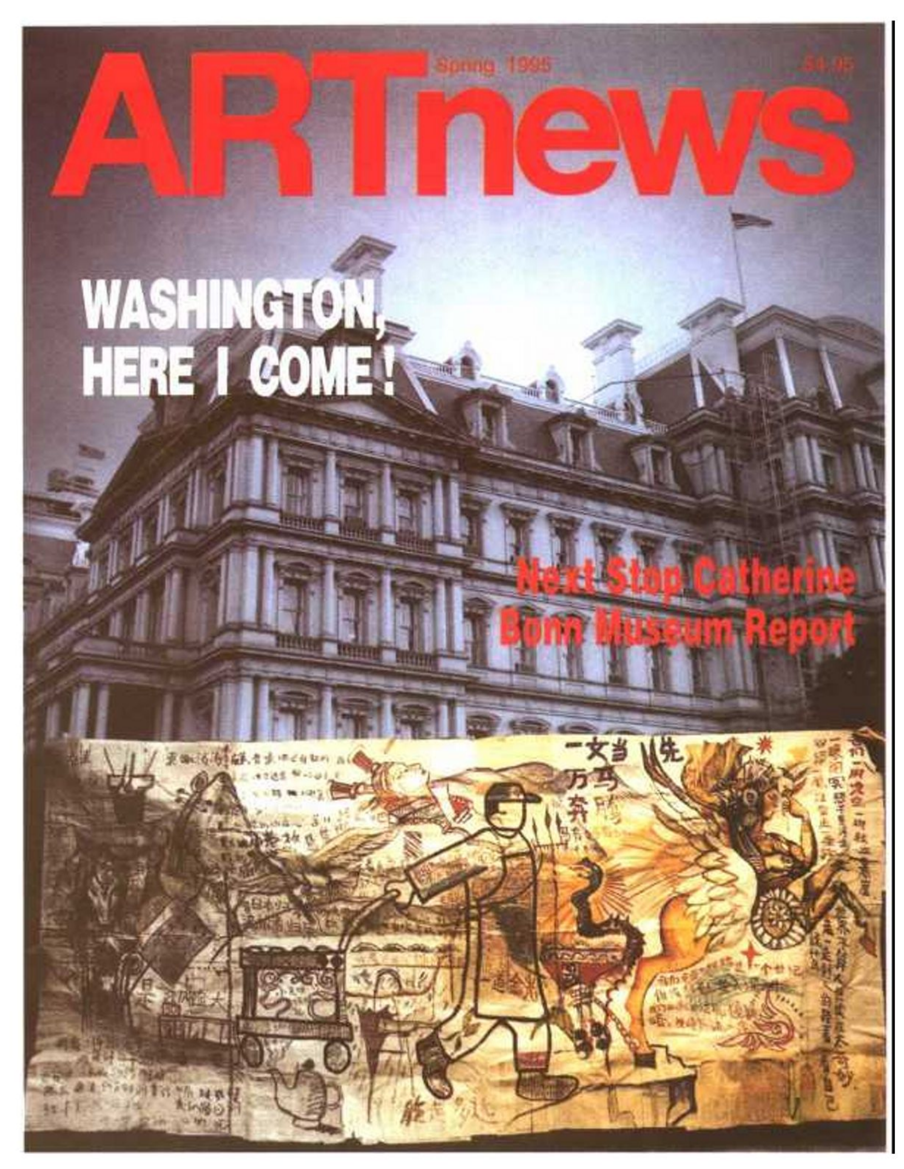

安宏
佛治性病
1997
67×45cm
摄影

具同意结婚、离婚、生育的证明，品质好坏的证明等等，都与“单位”有关。随着市场经济的迅猛发展和相关自由主义倾向日益强化，“单位”成为一个仍然存在但问题百出的机构，单位开始被怀疑。尽管看上去“单位”仍然十分强大，统一、团结、保持共同的目标和享受相似的精神乐趣，但是，这一切都变得虚假和不真实。庄辉的拍摄所展示的便是中国社会处于其中的“单位”形象和相关问题。艺术家运用群像照这一形式去展示旧有的意识形态的面貌并提示问题的存在，他置身统一的群众之间，以微观的方式提示“个体”与“集体”的距离。关于庄辉的作品《集体照》的另一个说法是：艺术家的作品“是一份更典型的关于中国社会群落的社会学报告，中国社会的巨大变迁，一些行业特别是手工业极强的行业，正面临着即将消失的厄运，特别是中国的广大农村，以自然村落而形成的近万年群居形式，正面临着来自西方社区管理的改造，社会所有形式的改变，居住方式的改变，工作方式的改变，都使封建意义上的中国社会彻底走向坟墓，庄辉使用《集体照》这样一种拍摄方式，对形将消失的中国社会各阶层群落进行记录，它已超出了简单意义上的中国社会写真，而赋予这件作品更多的美学价值”。（黄岩）

郑国谷的看似平常的照片让人从广东省一个小城市阳江县的生活中看到大城市里中层社会的时新消费行为和时新习惯。他拍摄生



安宏　中国不需要爱滋，中国需要爱　1997　67×45cm　摄影









庄辉
“河南省安阳市道路绿化管理站全体职工合影留念”的拍摄过程
1997

庄辉
合影纪念照
18.4x79.8cm

右：周铁海
艺术新闻
1995

日聚会上的年青人、喜爱在海滩上打闹的游客、玩台球的朋友或卡拉OK厅里的熟人。但彩照显得过分的“干净”。从个人照或集体照上大都只能看到头部和上半身，看起来是经过修剪的。背景是单色的，冷冷的，没有摆设。豪华生活或乐趣是“装出来的”。在他1995年拍摄的作品《我的新娘》上可看到身穿黑西服、打扮成新郎的艺术家同一位来自乡村的姑娘在一起：他说服姑娘来到新近才突然冒出的众多照相馆之一拍结婚照。想要结婚的双双对对男女在这些相馆里穿上昂贵的婚礼服照相。艺术家把每天新出现的情境逼真地再现出来。这种再现现实的手法把现实那真实的、往往是空泛的特



邱志杰
"好"系列之一
1998

性给抖露了出来。艺术家朋友的《游戏》也同样是导拍出来的：四个身穿休闲装的人在作游戏，其中三个威吓另一个——刀子咬在嘴里，手枪枪口则正对着坐着那位伙伴的张开的嘴。1996年拍摄的《阳江青年人的生活》显得既和善又危险，看来什么都可能发生。严肃性能以天真得令人惊恐的方式从善意中品味出来。

杨振忠对照片处理的手段是运用计算机。他以富于幽默的手法去处理独生子女家庭这一主题：通过计算机仔细处理了的母鸡照片来加以表现。在1997年拍摄的四张彩照上，他展示了一个家庭的不同阶段：一对"新人"、独生子女家庭、大家庭。母鸡每次都置于一种单色背景之下，犹如拍摄人物肖像一样。独特的糖果色调色板上是蓝色和粉红色，展示一种人为特色——这种特色作为艺术媒介是在更为年轻一代艺术家那里才出现的。杨振忠在自己的早期作品中就已经在搞人为事物与自然事物之间的关系、生者与死者之间的关系了，他在创作活动中常常越出雷池，迈向阴森可怕事物。比













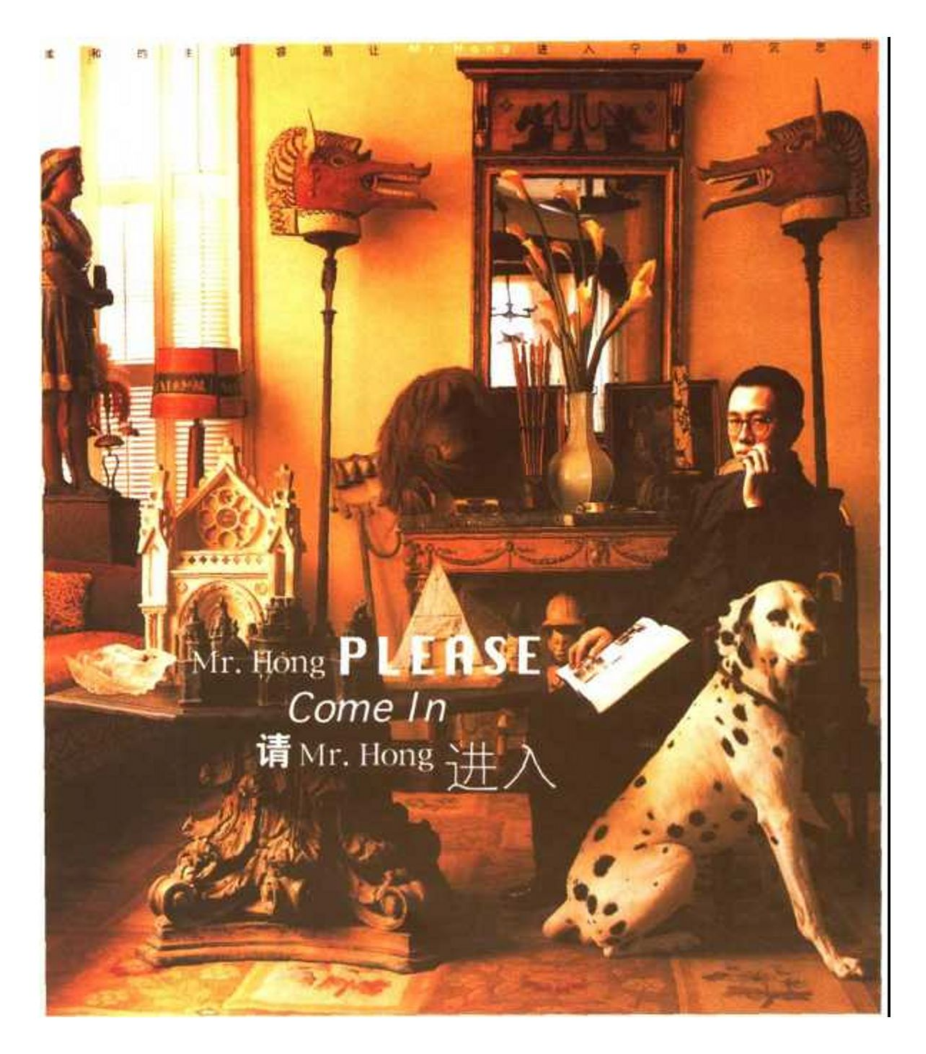






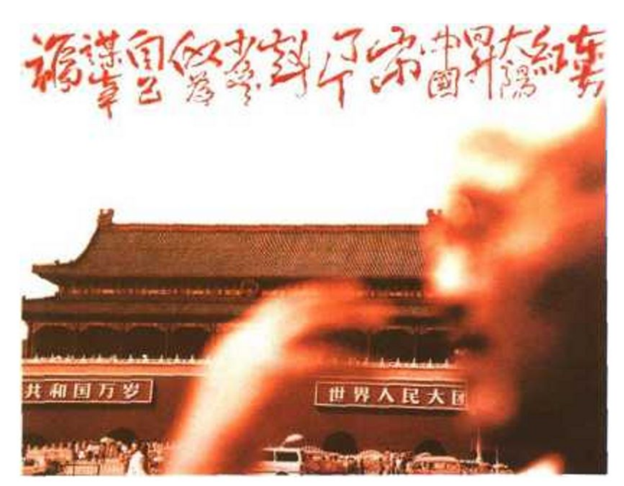



王劲松　双亲　1997　19×25.4cm　彩色照片×20幅










如、他把浸泡在福尔马林溶液里畸形死婴同他用蜡制作的胸部拼合起来并插上两枝燃烧的蜡烛 —— 似乎作为纪念（《圣诞礼物》，1994）。另一次，他又带上自己的出生日期在杭州墓园的一座陌生墓碑前举行一次生日仪式。

安宏的方式更为直接，对于这位艺术家来说，亲自登场、客串角色或逼真模仿文化图式，具有更加自如的特点。他衣着单薄，敏捷地装扮成西藏的神灵；他的艺名是J.G.意指英武的守护神金刚。安宏虽然不信教，但他在自己装扮的佛教神灵中见到了一种精神指导作用，仿佛自己的精神果真具有灵犀。尽管如此，宗教的形象并没有受到严肃对待，或者说，在艺术家看来，性的本质贯穿于人类文化的始终。他拍摄的作品可分为两类：一类是表现神灵的，以西藏雕塑为制作基础，常因添加丝绒动物玩具为装饰而变调；另一类明显带有易装癖展示的性质，而且是明显的性征外加淫秽色调的照明。这样，总体上便产生一种由性爱轻佻特性和心灵经咒合所组成的混合效果。涂脂抹粉后的脸令人想起京剧的脸谱、人造珍珠项链、丝绸、丝绒动物，而照得红红如灯笼般的乳房则属于性爱杂耍之类了。表现手法丝毫也不缺少幽默成分：比如在表现经咒之中插入一只称为"中国不要爱滋，中国需要爱"的小兔子。艺术家利用"普渡"的提示却以荒唐的表演方式提示现实问题之所在。不过，更多地，安宏是为这个已经够荒唐的现实"添乱"，"批判姿态"是再说的事

左：洪浩
请Mr.Hong进入
1998
145×120cm
电脑、数码照片

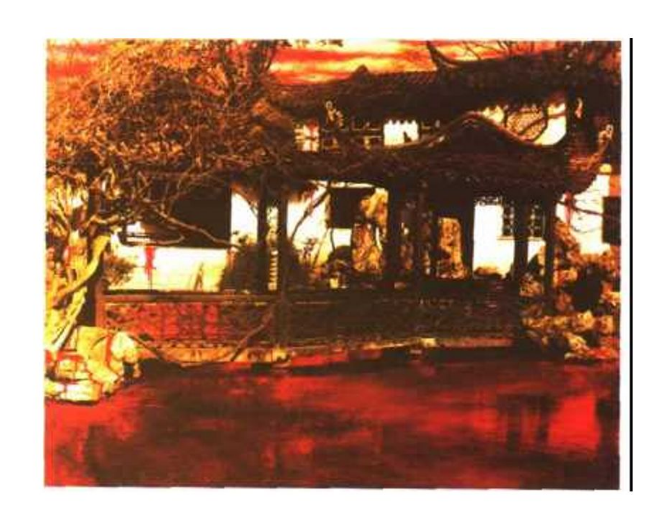
赵勤　刘健
我爱麦当劳
1998
丙烯照片

赵少若
1995
120×163cm
照片合成



洪磊　紫禁城的秋天　太和殿东四廊　1997　摄影





刘峥在内容上选用京剧的场景。演员大多是女的，犹如在墙壁上挂着许多壁毯和丝绸幕布的舞台上表演。舞台上布满了装饰，填塞很满，令人喘不过气来。女演员舞剑，姿势撩人，她们身上穿得很少，甚至裸露出乳房。艺术家努力将场面导演成舞台的演出，作品的标题类似《三打白骨精》（1997），但是，那些关于性与游戏化的暴力姿势使得故事没有展开的可能性。生活中没有这样的情景，明代的风俗与道德被刘峥重新设定了一遍，严谨的古装与彻底的性并置在一个相对连贯的空间里，引发出特别的荒诞和刺激。

将道具作为主体的方法在蒋志的《木木》系列（1998）得到复杂的体现。艺术家奇迹般地将一个普通的玩具形象赋予了幽灵般的生命。"木木"是一个内心的外在代替物，同时她有可能是一个设定的象征，"她"经历所有的地方，水或者树，无论怎样，幼小的造型在给予特殊比例的空间里显得让人同情。

与VIDEO ART一样，观念摄影的发展还有充分的余地。越来越多的艺术家开始尝试摄影的可能性，新的观念摄影展览也不只一次地出现。

左：洪磊
中国盒子
1996
摄影

洪磊
中国风景（苏州留园）
1998
摄影

### 最近的艺术



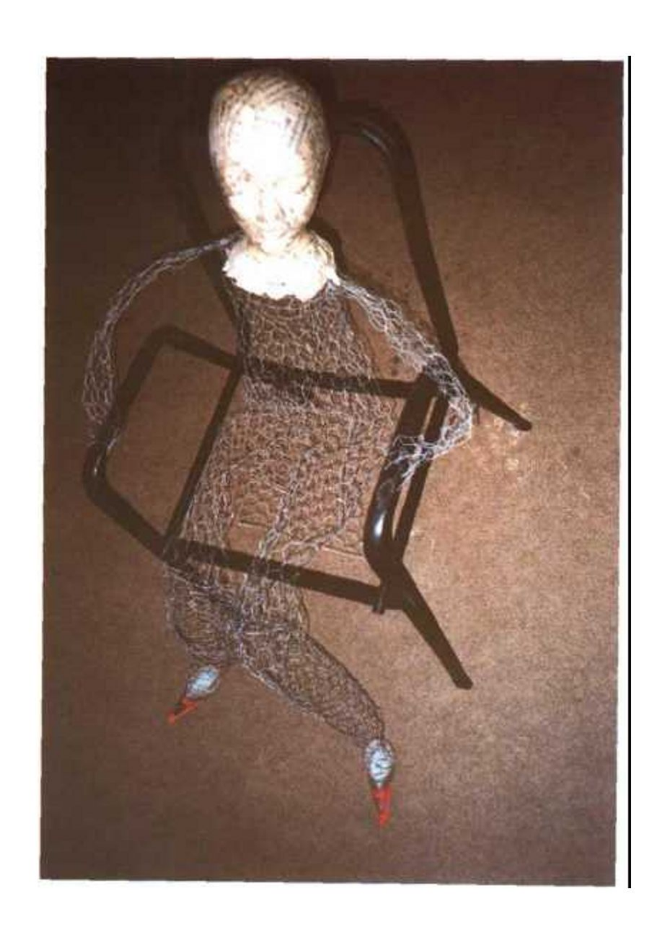
吴小军　在1998　1998　127×170cm　摄影

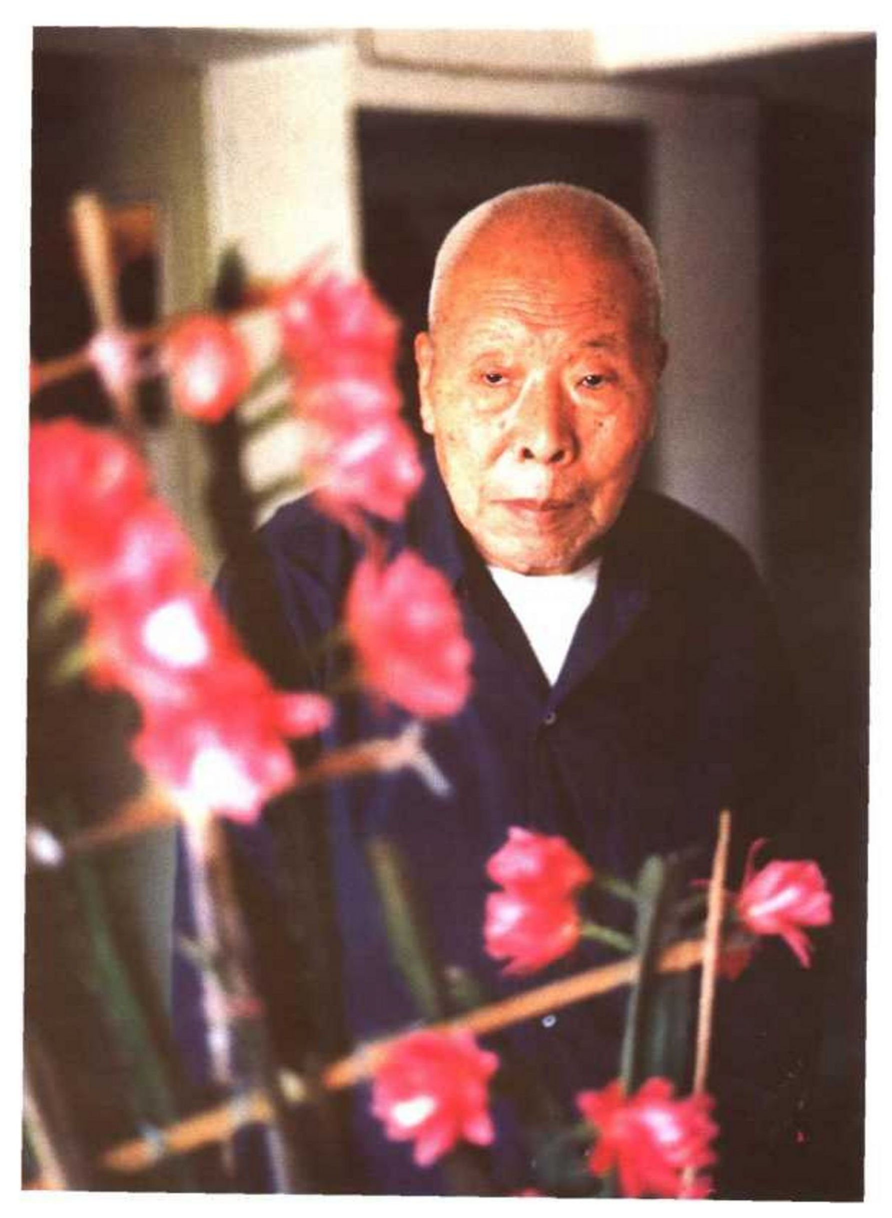
观念艺术的发展仍然在继续，1998年，“偏执”展在北京东三环一座公寓的地下室举行，参加者包括张大力、黄岩、赵半狄、郑国谷、卢昊、王伟、赵勤、刘健、徐岩涛、徐一辉、曹小冬、徐舜、徐宏民、赵亮、王强、刘峥、吴小军、Nadine、刘波、陈庆庆、焦应奇、顾德鑫等。1999年初，“后感性”展在北京一座公寓的地下室举行，展览里真实的死婴让人感到恐怖与恶心，这个展览表明了艺术家对“肉体上的病变”和“精神上的病变”的怪癖反应；4月，“失控”作品展在北京设计博物馆开幕。参展艺术家包括索探、孙建春、马键、成力、石心宁、刘谨、王国锋、刘枫桦、方岭、高氏兄弟、于伯公、黄岩、迟起存、苍鑫、杨青。作品包括装置、油画、电脑喷绘、VIDEO、图片、行为等。4月，“超市艺术展”在上海广场4楼举行，这个被该城市的媒体普遍批评的展览将艺术家们的作品放置在人们习惯的超市空间中进行。那些事实上很难为一般观众购买的“商品”有趣地干扰了人们的生活惯性，并且导致了普遍的议论和反感。在很大程度上讲，参展艺术家的目的正是干扰与破坏，并以此提醒生活中问题的严重性。当然，“超市艺术”也是一次商业社会里的不必过分认真的游戏。将男性生殖器做成香皂的确提示了一种色情，艺术家也许是希望表明：性不一定是坏事，生活中是否应该保持必要的幽默；将“脑浆”罐装后指定为“全部知识学的基础”同样也是一种趣味的提示；印有作者自己头像的男人内裤也不过是一种涉及到性的自由心情的表达。但是，展览中的大多数作品都受到了媒体的批评，那些“商品”指责为“低级甚至污秽的东西”（《文汇报》）。对于展览的组织者来说，这样的结果表明他们的“艺术导游和导购的工作”也许是成功的。长期以来，上海这个城市因其历史而被视为具有病态式的雅文化的传统，现在，艺术家们通过“丑恶”和“腐朽”的东西进一步去玷污这样的传统，这已经意味着上海这个处在当代的老城市富于挑战的可能性的到来。



吴小军
年轻的柏拉图式玩具
1998
170×127cm
摄影

1999年，中国艺术家参加了本世纪最后一次“威尼斯双年展”，尽管有更多的中国艺术家参加了这次国际性的展览，但是，与1993年的那一次相比，艺术家的兴奋不再具有浪漫主义色彩。对于大多数艺术家来说，国际展览不过是获得国际机会的可能，是自己的艺术得







陈庆庆
无奈
1999

王友身
营养土 · 我父亲（局部）
1995

右页:
左上: 铁鹰
流失
1997
120x60cm
木板油画、树脂合成雕塑

左下: 孙原
蜜糖
1999

蒋志
屉中物
1999

乌尔善
聚合
1999

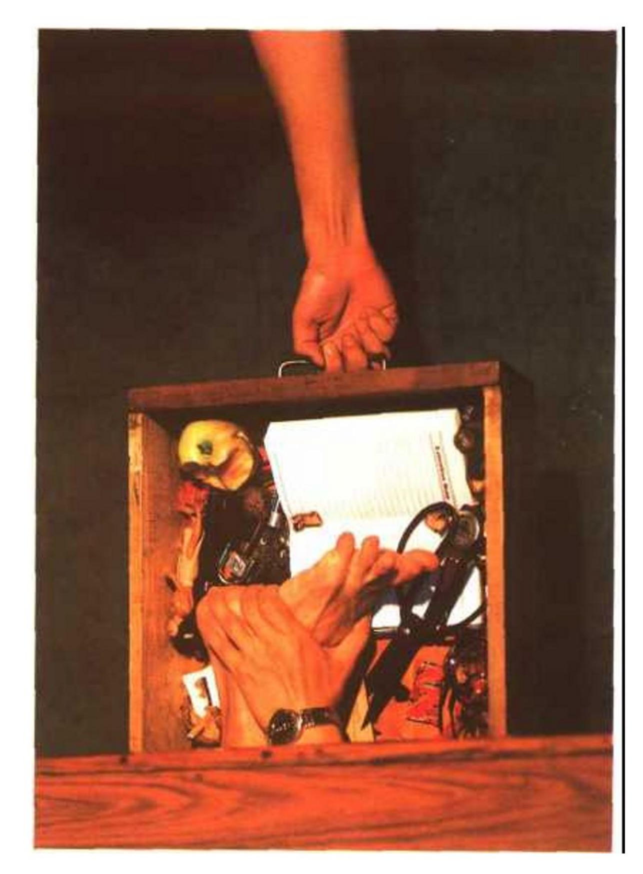
到证明的更为充分的凭据。可是艺术究竟在产生什么样的作品、艺术真的是一种精神的必需？参加了这次展览的上海艺术家周铁海的一个哑剧脚本 —— 观念方案 —— 将中国九十年代的艺术家的状态作了生活报告[20]，这个报告所贯穿的问题要点是艺术的死亡。

1999年7月9日、主要由艺术家金锋策划，由广西美术出版社苏旅支持的"中国当代美术家图文志 —— 异质的书写方式"在南京举行。对于那些早就对持续性展览方式没有兴趣的艺术家来讲，他们最为关心的是展览的媒体 —— 《异质的书写方式》 —— 的出版、这本书的出版是使该展览得到真正持续性推广的有效手段，并且是潜在的永恒记录的历史文献。

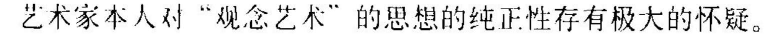
在《异质的书写方式》这件集体完成的作品 —— 对于前卫艺术家来说这既是一本书也是一件共同完成的作品 —— 里，焦应奇关于"艺术死了"的表述虽然没有引起艺术领域的惊叹，却提出了关于"艺术死亡"的另一个神话说法。焦应奇以回答提问的方式、表达了他对艺术的看法。不过，按照这位艺术家自己的观点，以"杂谈杂录"为题的文章本身，就可以被看成是观念艺术的表现 —— 尽管

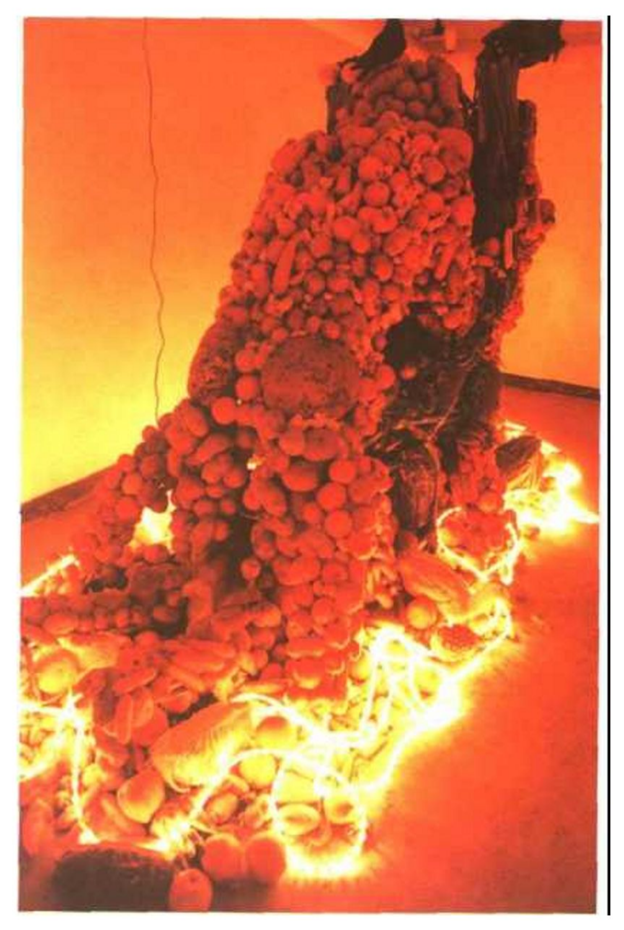












艺术家本人对“观念艺术”的思想的纯正性存有极大的怀疑。

焦应奇放弃了艺术的象征性和寓意性手段、放弃了一般意义的艺术造型、艺术家对艺术的“形式魅力”给予了否定，焦应奇通过对材料的历史文化背景的思考得出了对艺术作品的相对主义的品评态度，在这样的态度下，艺术本身的含义以及思想的倾向性取决于历史与文化赋予的要素。正好比女人裹足在“五四运动”之前为美之后为丑一样，观念、历史与文化决定着一种东西的价值判断。焦应奇告诉人们，他于1994年所作的《翰墨的体悟空间》成为一个问题的提示和艺术观念的转折点，艺术家的结论是：“我不可能通过已有艺术文化方式传达我的想法。”[27]

焦应奇提出的中心概念是“直述思想”。艺术家相信艺术家具有“原思想”，艺术家的任务本来是将这种具有创造性的原思想传达出来，以此唤起观者的个人经验。

但是，如果我的要求更为直接，而不是间接——这一点很重要地传达了个人的想法，那么这个艺术的传达方式就不能使这种目的得以实现。在联想和想象的感受过程中，艺术家的原思想或想法是



孙原
**蜜糖**
1999
150x300x155cm




右：1999年4月一个名为“超市”的展览在上海举办，展览结合艺术展示和购物活动。

不可能得到直接的传达的，联想和意会所唤起的仅是观者的旧有的经验和感受，它和作者的思想之间的关系不是直接传达关系。换句话说，艺术的交流方式构造了受众的感受方式，而这感受方式是极其艺术化的。应该说，这个失败，或者说这种结果就导致了我对艺术文化本体的怀疑，那是1994年夏天的事情。[28]

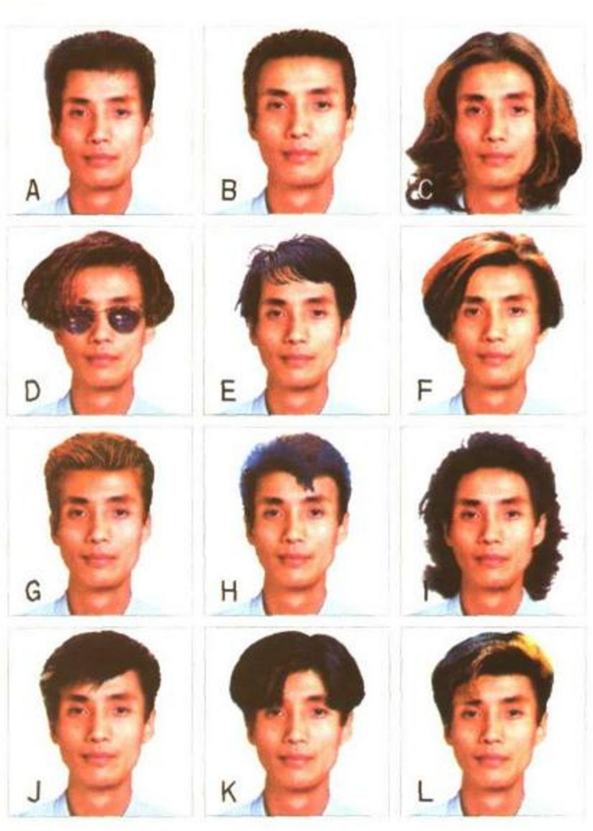
焦应奇注意到视觉艺术的特点是其象征性和寓意性。可是，“一切造型艺术的思想交流都是非‘直接呈现的’，想在象征、寓意、想象的艺术文化里‘直述思想’？绝对没有可能”。

W问：“为什么你非要‘直述思想’？”

焦应奇回答：“‘直述思想’是万重之重。因为，思想是最重要的，形式只是个媒介物，造型艺术语言媒介功能无助于实现思想的直述，而是将思想完全隐藏在其花哨的象征性语言的下面，使观者误读。”这个时候，作为艺术家的焦应奇的这篇观念艺术的文章表现暴露出了一个对于严肃哲学来说属于常识的问题：本质主义在什么层面上是可以被认为是有意义的。当什么是思想这个提问成为语言问题时，什么思想可以被公认为是“原思想”？更为严重的











是，当“直述”涉及到语言分类时，“直述语言”与“象征性语言”之间的区别真有那么显而易见吗？换句话说，“直述语言”真的是那么值得信赖的吗？焦应奇放弃了象征性的语言方式，采用了文字这样的“直述语言”，可是，这个在八十年代的文学界反复讨论过的问题——例如能指与所指之间的绝对主义的和相对主义的关系及其文化与历史问题——在艺术家那里被转换为一种艺术的陈述，或者为思想的“直述”。现在，观众或者受众的注意力不再受到花里胡哨的象征性语言的干扰，而直接受到文字的引导，这时，受众面临的问题不是风格、形式感或者图像志这类问题，而是与文字进行交流，直至深入到艺术家的“原思想”的层面，达到唤起自己的“个人经验”。显然，这种消除象征性图像干扰的艺术是观念艺术的一种表现形态。不过，问题不在于对文字本身的寓意或象征的可能性的怀疑，而在于我们靠什么办法能够鉴定出艺术家的“原思想”，发现受众对“原思想”的明察以及对观众自己的“个人经验”的唤起。那个与艺术家的“原思想”同样具有神秘色彩的“个人经验”难道不也同样是拥有这个“个人经验”的受众的需要另一次“唤起”加以核实的“原思想”？这里有一个哲学的本质主义与后现代主义上的逻辑还原工作，而当要求受众也在“唤起”之前进行这种还原工作时，结果不是友情的参与就是陌生的拒绝，以至问题最终回到了问题和思想本身存在的讨论，而不是对假定已经绝对存在的“原思想”的经院主义的论证。焦应奇的观念艺术或者说对自己作品的阐释的基础是被历史文化——“伟大遗产”——界定的古典主义“经院哲学”，它要求承认绝对真理——“原思想”以及“个人经验”——的存在，要求有一个美好的终极未来——“直述思想”。

至于像艺术家马建那样的看法：今天，艺术之于艺术家来说仅仅是个借口，也不过是九十年代的关于艺术死亡的另一种悖论表述。

左：杨振忠
上海的脸
1999 录像装置

杨振忠
全家福
1997 摄影

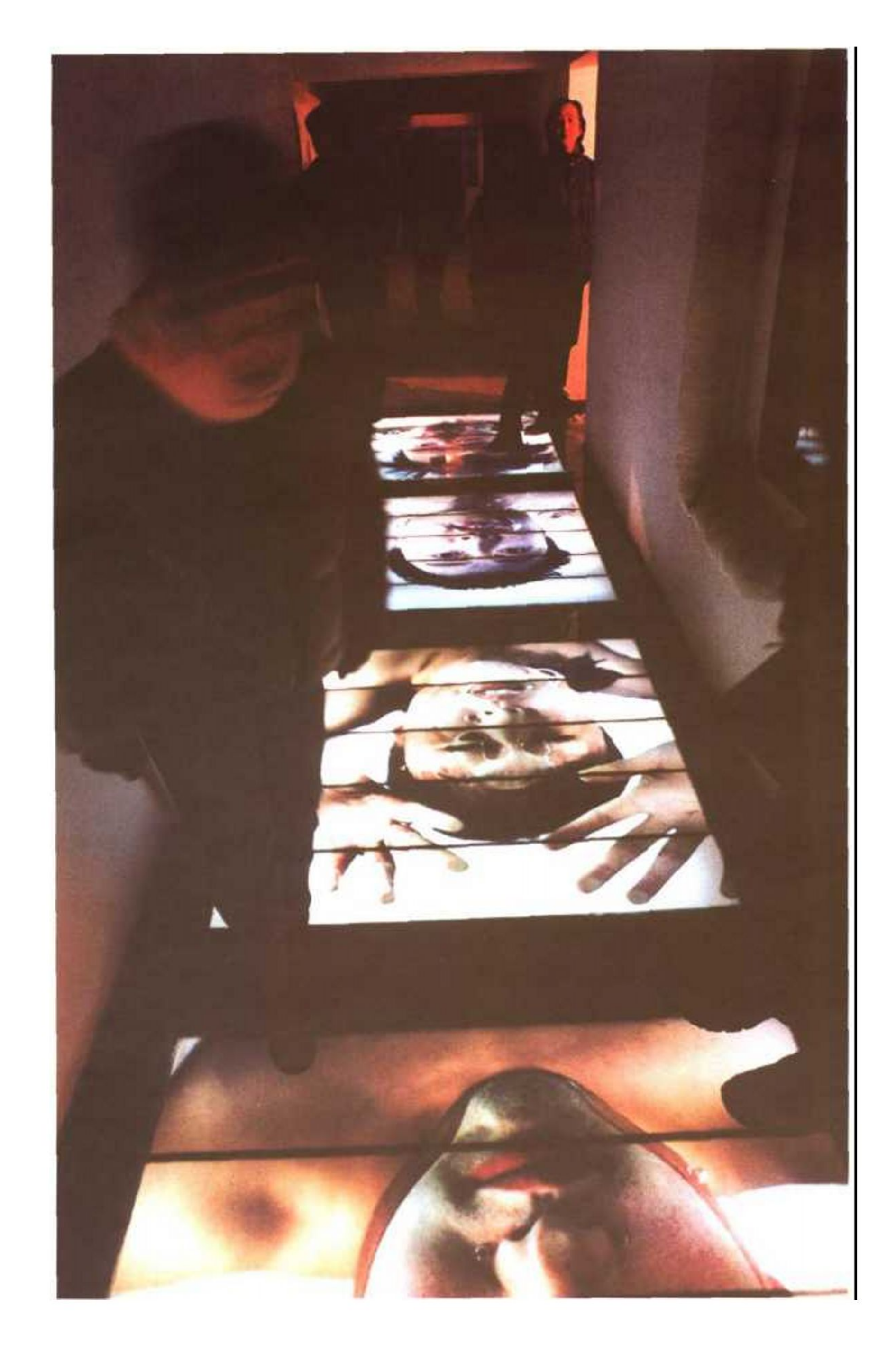
施勇
今日上海新形象——请选择最好的
1997

胡介鸣
美好香皂
1999

由于策展人更为明显的介入，事实上，到了九十年代末，更为年轻的批评家和策展人开始替代五十年代出生的现代主义批评家对艺术现象的推动起着作用，他们对于现实的敏感性已经远远不同于八十年代的现代主义辩护者。他们开始了一种潇洒的姿态，他们开始批判现代艺术自身，开始回避八十年代批评家不绝于口的意识形态问题，比如攻击政治波普和玩世现实主义的后殖民主义倾向，同时强调：一个全球化的时代已经来临，因此，对主流意识形态的对抗态度已经失败并告终结。在1999年4月开始5月结束的题为“从中国出发”展览的序言里，张朝晖揶揄地写道：“作为'85 新潮美术余绪的现代主义精英艺术情结于1996年12月随‘首届当代艺术学术邀请展’的被查封而告一段落。这标志着种种挑战主流意识形态的任何努力的终结，同时也敲响了中国西方主义艺术在中国的现代主义阶段的艺术探索的丧钟。”张朝晖的言辞充满着青春的欲望，他没有说明由黄专主持的“邀请展”标志“终结”或者“丧钟”这样的说法的合法化依据究竟来自何处，显然，张朝晖对于那种充满着商业欲望的绘画展览不予认同 —— 这次展览由香港提供部分资金赞助。不过事实上，对于艺术精神纯粹主义者来说，这种不干净的学术展览的确是九十年代的一种妥协的产物，是一种无奈的表达方式，因为，非此不能生存。但是最后，展览仍然被“查封”了。艺术领域总是没有“真理性”原则的权力斗争和个人的偏见、对制度现状的利用是“查封”的内在原因。1998年11月21日，由年轻批评家冷林策划的“是我 —— 九十年代艺术发展的一个侧面”展因申报手续不全被“封杀”。当代艺术这样的命运对于那些仍然寻求对抗与冲突游戏的艺术家来说是习惯和刺激的，以至事实上可以将“查封”这类事件看成是整个艺术行为和展示活动的一部分。正是这样的事件整体，构成了这个时代艺术活动的特征，在物欲主义的艺术领域里还有什么事情和作品有这样的整体能够更加准确地表明这个时代的问题？将一幅画、一件雕塑、一个装置、一次行为和一个在展览厅里展示的展览活动看成艺术活动之唯一的时代结束了，每个人在心理上都做了充分的准备，为了保护自己的尊严和地位，他们随时准备迎接艺术的突如其来。由于权力决定着话语的合法化，产生于艺术圈的任何突如其来的事件都被认为是艺术的。价值由权力来决定 —— 这是真正意义的西方主义的表现。更为严重的是，当挑战主流意识形态的努力被嘲笑之后，一个新的策略被认为是合法以及正当

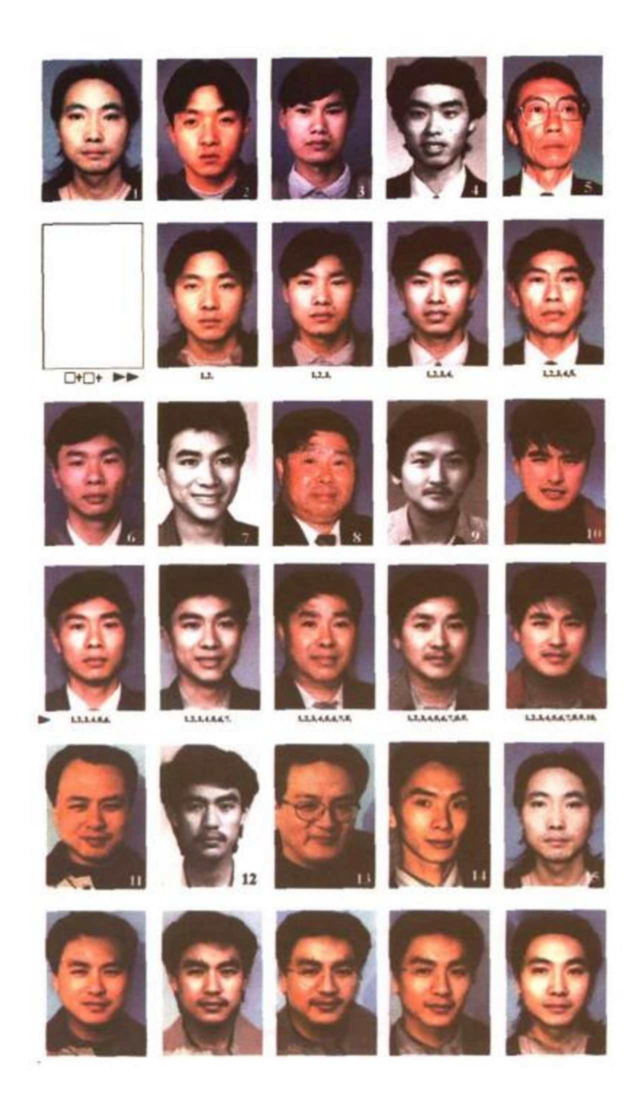



**卫慧**
**印有卫慧头像的男式内裤**
**1999**



王卫
1999
摄影装置

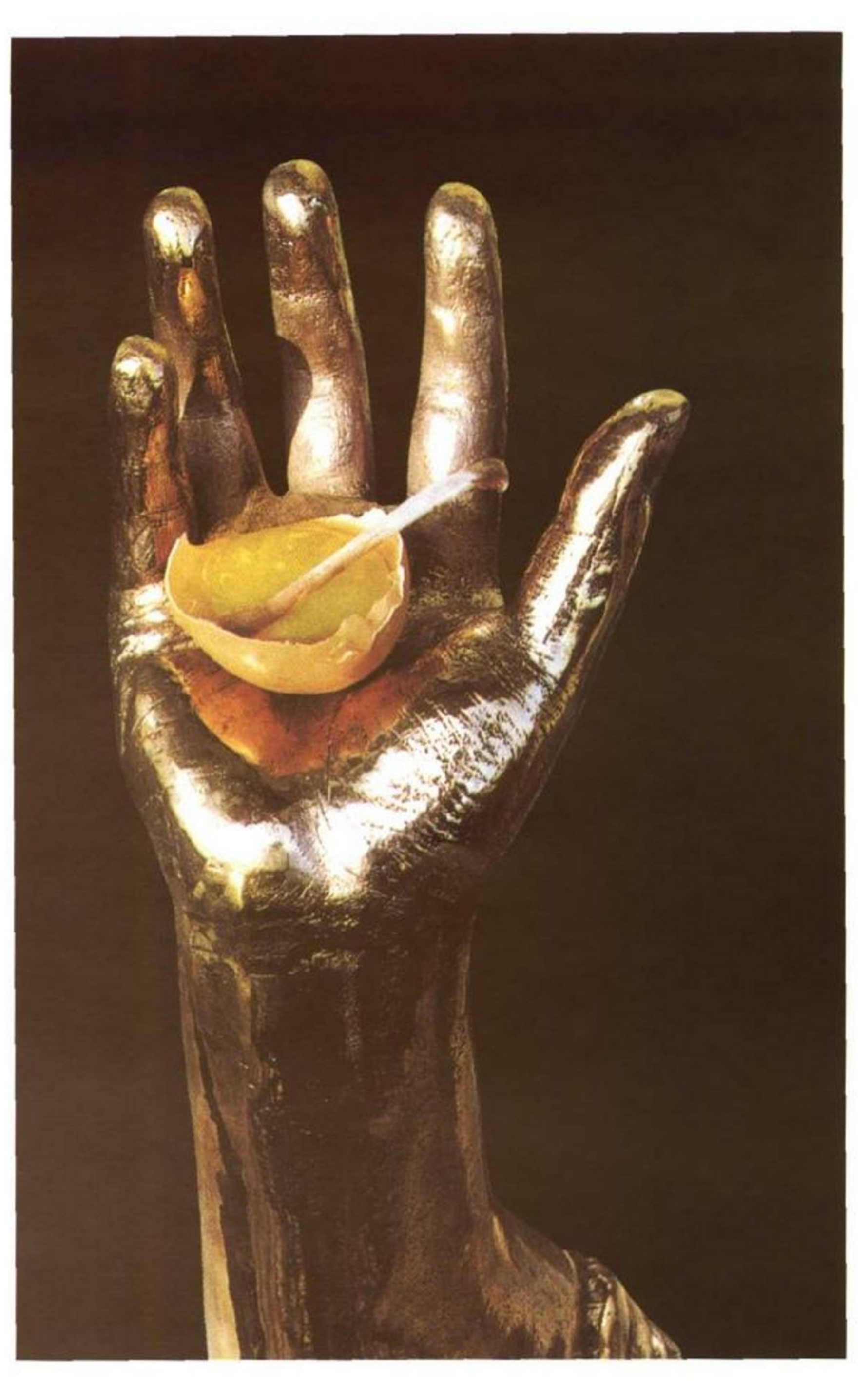
的："令人欣喜的是、另一种依附于体制并与经济大潮和商业消费主义相结合的艺术在萌生，并获得了越来越宽广的生存空间。"这样的陈述是暗暗让人吃惊的，在从没有人敢于表达对体制的依附和与消费主义相结合的历史背景下，九十年代有人表达了这样的意识，这真是表明了一个历史的结束和另一个历史的开始。这种策略显然是利益主义原则的，重要的不是作品本身，而是作品产生方式与合法化。借用任何资源被九十年代的艺术家认为是合理的，因此，当自己的思想与意念同体制或者其他利益结构交融一体时，将策略视为达到真理的合乎道德的表现就成为普遍的现象。但是，没有立场的策略不是策略，它只是一种放弃原则的胆怯，是一种苟且，一种嬉皮笑脸的自贱。当潮流与时尚汹涌而来时，再也没有人注意到道德与原则的重要性，他们本能地认同权力的"招安"，更为具有耻辱性的是在自身血液里充斥着西方主义毒素的前提下嘲笑



周啸虎
1'50"── 非你非我
1998
征集活动 多媒体 录像

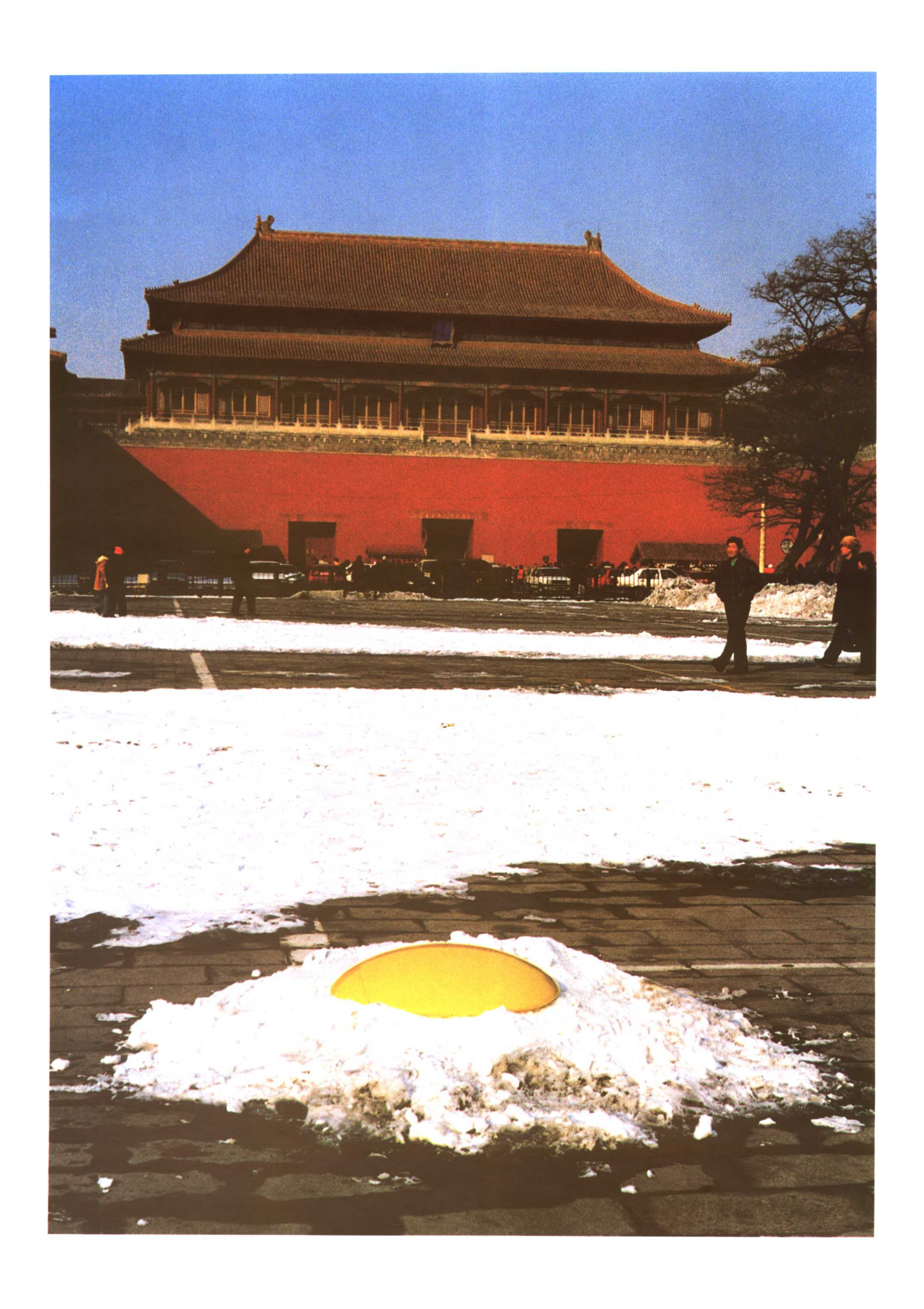
右：张念
张念的手
1999
铜

右页：
张念
蛋在故宫
1999
蜡制品、雪



他人的西方主义。这种依附的现象 —— 无论是依附体制还是依附商业抑或是依附西方 —— 是九十年代末的重要特征，这就正如体制的权力向着经济资本倾斜而不从事自身的健康结构的建设以致出现严重问题一样，越发滥觞。1999年5月7日，正当学生在长安街和美国驻中国大使馆门前游行抗议中国驻南联盟大使馆被炸事件时，一个由栗宪庭主持的展览开始了。愤怒的大街上已经看不到"洋人"，展览空间里艺术家们却在与"洋人"频频举杯，这样的情景成为中国九十年代后现代主义生动的图画。

九十年代最后一年，"后新生代"的概念替代了"新生代"成为一个有可能与"理想"沾边的词，"后新生代"展览的组织者伍劲在他的"新一代的姿态"里坦言："如果说在这个展览中我还能够强调什么，我想应该是对于生活的热爱以及对于理想的坚持。"[29] 无疑，"后新生代"是批评家的职业造词习惯的产物，他们的目的






是希望将七十年代出生的艺术家同六十年代的“新生代”艺术家区分开来。批评家易英在他的“后新生代及其文化条件”一文中描述了“新生代”与“后新生代”的区别，他同样使用了“理想”这样的词汇，他指出“新生代”与“后新生代”的重要区别：“这就是在后新生代艺术家那儿重新看到一种理想主义的价值。这种理想主义不是八十年代的那种文化批判与思想解放，而是体现了个人价值的艺术理想和人文关怀。”[30]

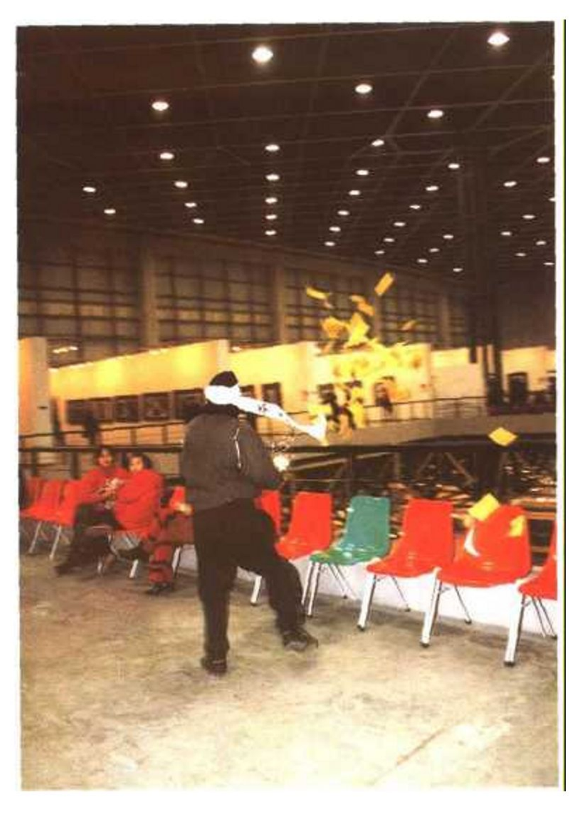
实际上，那些在市场经济时代中成长出来的艺术家的个人状况各有不同，因此，艺术个性与经历特殊紧密相关，时代的统一性特征似乎没有了，比如他们不会像“新生代”或者“艳俗艺术家”那样有意无意地去共同表现一种精神状态，在二十世纪即将结束的时候，在市场经济彻底影响着这个国家和民族的日常生活的时候，在WTO这个属于“全球化”的字母组合泛滥地出现在中国各个城市的媒体报刊杂志之中时，差异与个性的绝对性就成为不可避免的了。

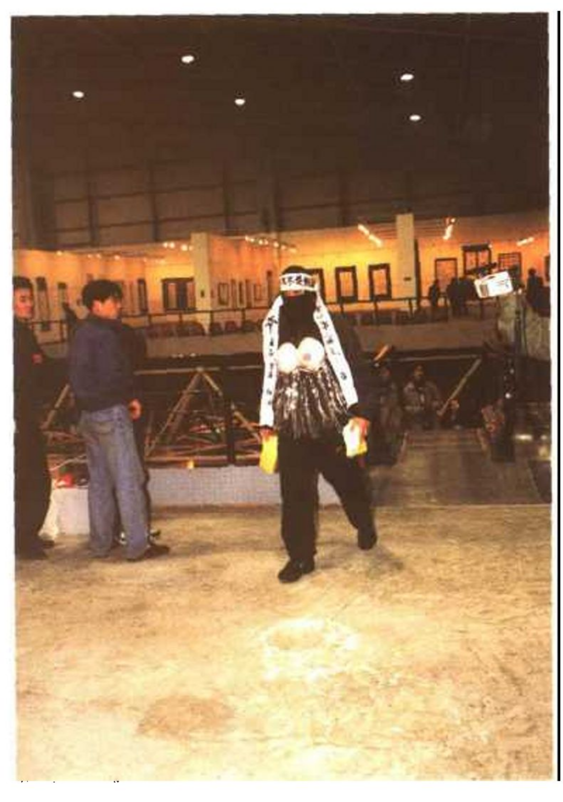
1999年12月，张念将他1989年“孵出”的鸡蛋摊放在故宫和公共场所。十年前，张念希望别人不要打扰他，以便“孵出”观念的鸡蛋。十年后，艺术家将他的鸡蛋呈现出来。现在，鸡蛋本身的历史已经变得不重要了，对于艺术家来说，关键是对鸡蛋这样的母体的持续关注。“‘蛋’作为我的作品的主题我也不想改变，作为生命体，它是原生状，作为食品又可健身和充饥，作为艺术品它又是一种要死要活的感觉。”[31] 在一个世纪行将结束的时候，“鸡蛋”究竟

石青
1999
数码影像

周铁海
Press Conference
290×390cm 纸上作品







能够转换成什么样的奇迹？

1999年的最后一天，一个名为“世纪之门”的综合展览在成都开幕。展览在乐曲声和礼花中开幕，人潮涌动，就像一个巨大的商场开张。跨越世纪的艺术就是人们几年前就熟悉的那些艺术品的集合。艺术家孙平进行了一次小小的行为艺术。按照这位艺术家事先的说法，他想破坏展览，他认为这些所谓的艺术品没有任何意义，所以他使用纸钱冥币这样的东西。艺术，去死吧——这是艺术家的意思。一个世纪即将结束了，艺术家就是这样对自己从事的艺术给予诅咒的。另一方面，批评家的内心也没有因为自己的出场和主持感到激动，似乎所发生的一切都是自然而然的，同时也是让人茫然的——但没有人说得出来究竟出现了什么让人不可理解的问题。当然，到了这个时候，没有多少人认为或有兴趣认为艺术是否还真有什么问题。对此，我们在“结论：未来——艺术的失传？”中继续讨论。

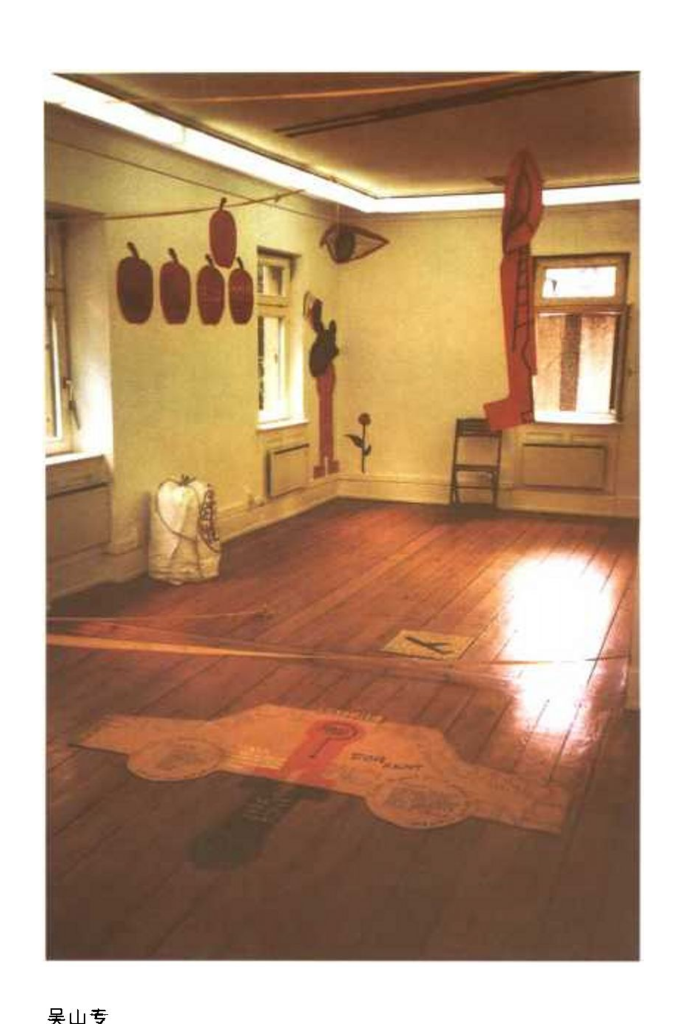
左：陈亮
私语
1997
65×81cm
油画

孙平
行者（上、下）
1999
行为艺术

# Conclusion:
# The Future — The Loss of Art Forever?

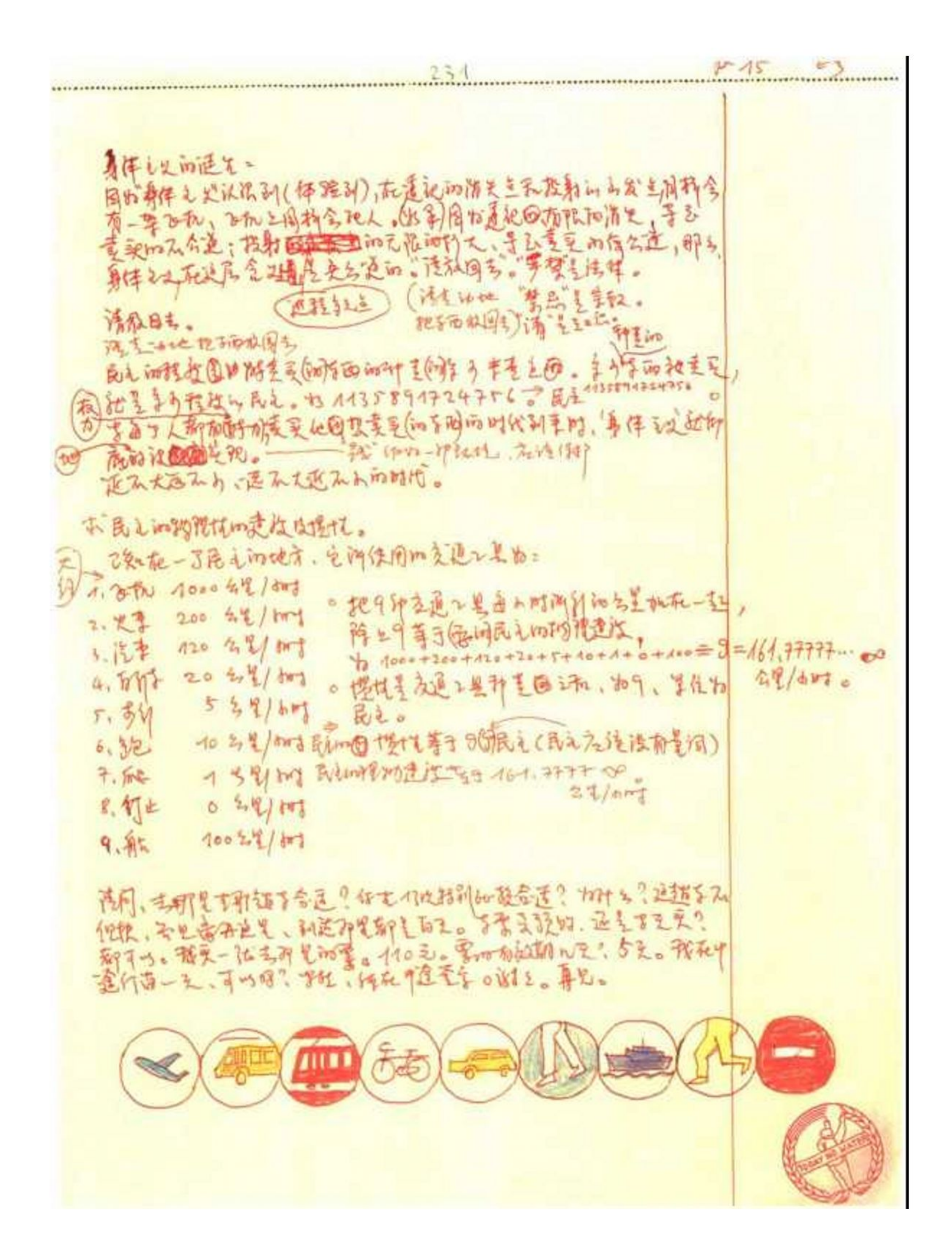
# 结论：未来一 艺术的失传？

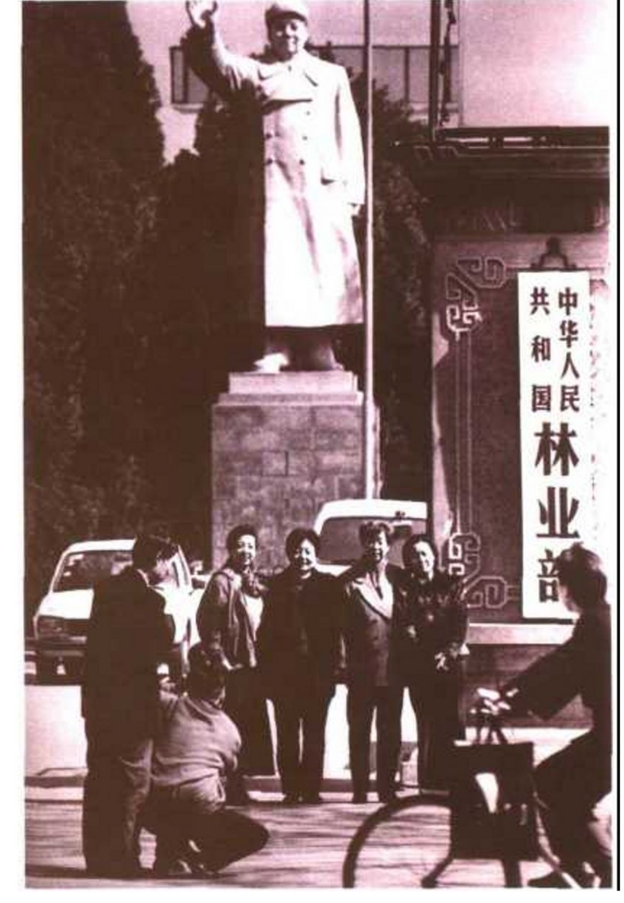
有限的资料表明，中国当代艺术家几乎很少有人注意到技术以及由技术系统构成的世界已经开始全面抛弃农业社会和工业社会的“民主”与“自由”的概念。当技术系统得到空前发展时，所谓政治以及权力已经事实上控制在设计庞大而复杂的技术系统的人的手中。撇开技术决定论不谈，什么样的人文主义思想和道德能够成为技术力量控制者的基本教条，这已经面临重大问题。当网络开始迅速消除民族与国家之间的界限，而技术有可能解决“一切”时，新的专制是否可能产生？问题不在于电脑可以模拟手工作品或者能够产生更为新奇的图像，关键是手工制品在多大程度上与这个日新月异时代有关，难道手工制品对于人类的非技术欲望的满足是一个根本性的保留或者可以得到没有余地的支持？手工作品继续留存人类生活的原因早就是一种对技术化生活的调节，如此一来艺术是否最终只能成为一种失传的稀有？八十年代的艺术家对“革命”一词充满非常的激情，可是，九十年代的艺术家却面临技术权力对自己的革命，这是一个滑稽的现实图像：浸透启蒙思想的民主与自由的社会——这个社会本身就以技术的进步为前提——中国艺术家从来就没有享受过，现在，新的专制有可能与旧的集权习惯构成一个新的技术权力化了的社会结构，艺术家和其他知识分子开始体验到历史进步逻辑带来的被驱使和被操纵的结果。所谓的“知识经济”的被强调，是告诫掉以轻心的人类：一种知识系统本身就完全有可能在一夜之间丧失存在的意义，这样，所谓现实的图像就被知识的虚拟图像所代替，因为很可能那些虚拟的图像才是真实的图像，生活的图像无疑不是机械物理的图像所能概括的。即便对人类抱有传统意义上的善良意志的科学家，也很难将他的价值观理想地融入他所进行的技术王国，因为技术的每一代发明者和改进者不可能保持一个公共的持久不变的道德与价值标准。如此说来，技术取消生命的说法不是没有依据的。技术的规模可大可小，理论上讲，她的创造者可以对生命为所欲为，这样的现实与被称之为艺术的东西究竟是什么关系？这显然不是一个简单的问题。



吴山专
今天下午停水——无知的力量
1996
综合材料

仅仅从技术决定论的角度看问题不会得到普遍的支持，那些典型的人文主义者或者被称之为知识分子的人会提醒人们站在宇宙自然的高度看待人类社会。这样，技术就有可能被揭发为一种把戏或圈套，使主张依赖、享受自然的人能够得到安慰。于是，对未来和未知的冥想便又有了充足的理由。可是，这样的自然性是建立在西方的自由主义传统的基础上的，然而，九十年代这个世界所发生的一切说明，到今天这个时代，人类自由的最大的敌人不是专制而是自由主义本身。谁都能注意到，九十年代后期关于自由主义的言说是与经济领域里的市场经济理论相关联的。学术界中经济学家的自由主义思想观点因权力的支持而得到了普遍的关注，然而在人文科学领域关于自由主义的研究只是对以洛克（John Locke）为代表的英美传统和以卢梭（Jean Jacques Rousseau）为代表的法国传统在学理层面上有了区分，另外也只是对类似伯林（Iasiah Berlin）、波普尔(Karl Popper)或者哈耶克(F.A.Hayek)这些西方人的学说有了字面上的了解，所以在一般意义上讲，被称之为人文学科的领域兴许有了关



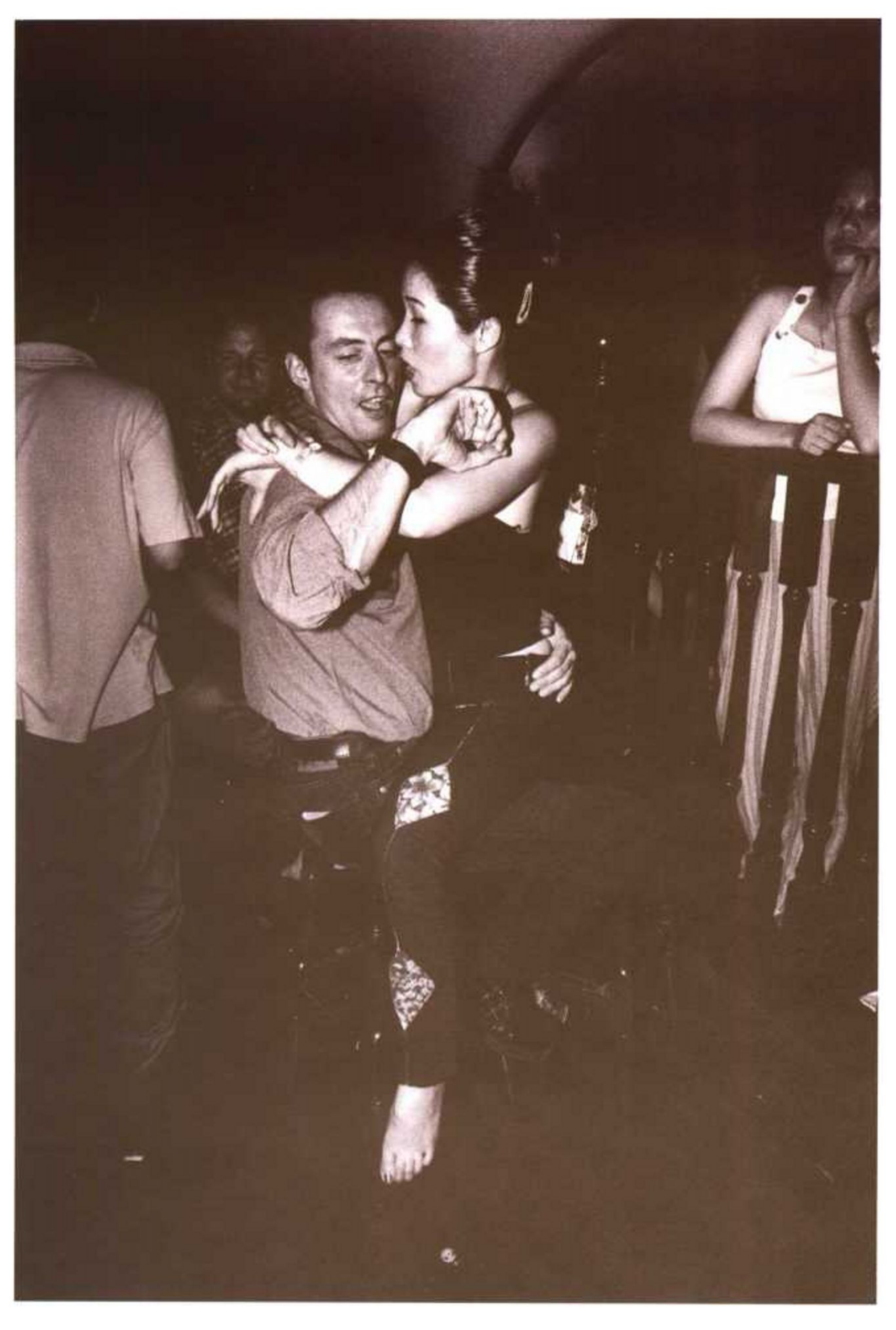



于“自由主义”的一般成果[1]。但是，正当中国学术界借市场经济的发展开始更加充分地展开自由主义理论的研究，并在政治上开始进一步强调政治体制改革的重要性时，由亚洲金融危机导致的全球金融危机致使国际金融机构的彻底改革被提上议事日程，经济领域再次提醒人们：彻底的自由市场充满危机，而政府不干预经济仅仅是一个“神话”，通过法制来规范这个世界的所有生活已经成为一种新人道主义策略[2]。当人类的正常生活受到没有控制的自由主义的致命影响时，“自由”就很有可能成为一种犯罪的代名词。就在中国知识分子对于“自由主义”津津乐道的时候，1999年1月，他们中的少数敏感者已经读到了索罗斯的一句话：“市场基本教义（market fundamentalism）比过去任何的极权主义意识形态对开放社会的威胁更大。”[3]这不是一个简单的经济问题，它涉及到更大的政治战略和相应的道德准则。

1998年11月7日，俄罗斯949座城市和居民点有27万人参加了纪念十月革命81周年的集会——这是我们在信息爆炸的国际社会里信手拈来的一个靠近的政治例子。集会中隐含的政治意图是清楚的：改革没有达到人们的预期。尽管叶利钦在电视讲话中强调“不论今

左：吴山专
今天下午停水——无知的力量
1986—1995
小说（一个文字的集装箱A－39231页红色圆珠笔、彩色笔、纸）

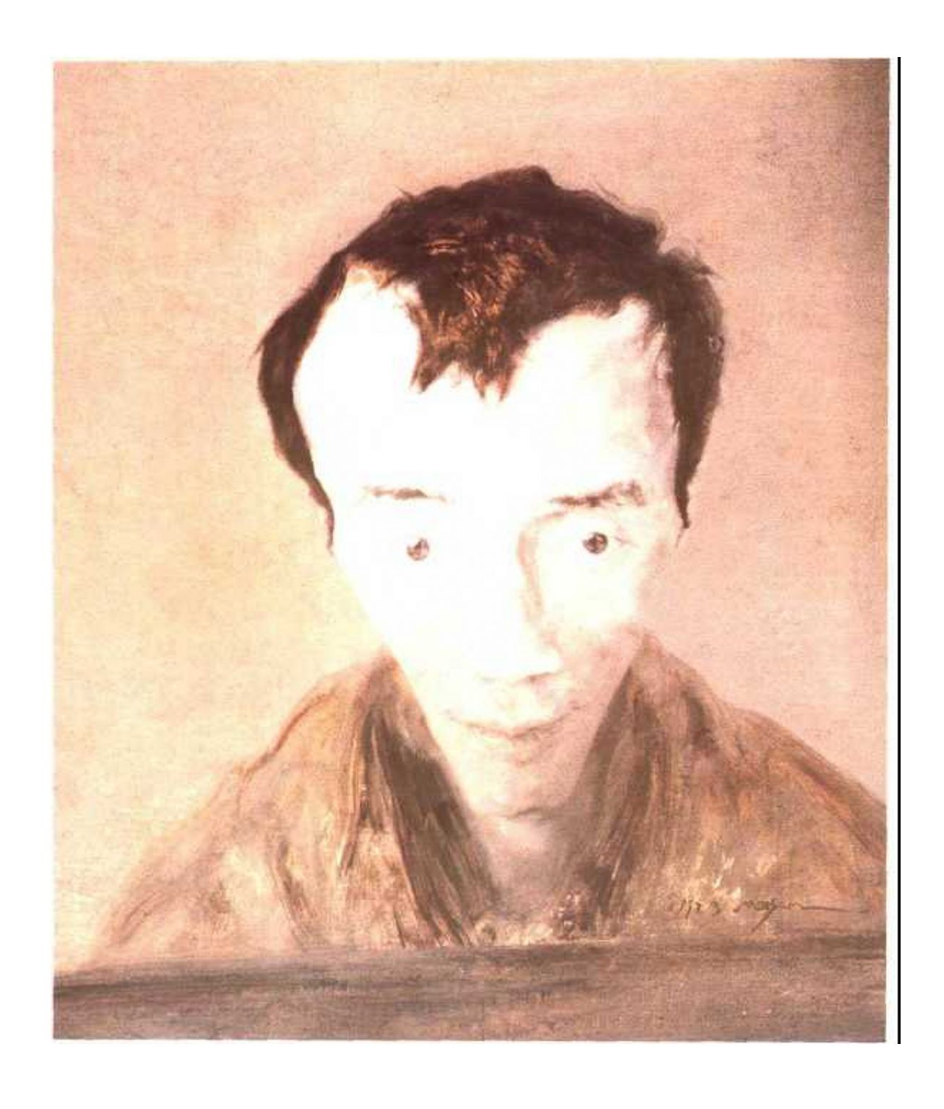
机构改革之前北京许多部委的职工都纷纷在门前留影
1998
柴继军摄



深圳香格里拉酒吧
1998
杨俊坡摄

天怎样谩骂我们的改革，我们主要的事情已经做了"，"不管左派们今天在集会上怎样喊叫，俄罗斯历史上的革命时期已经一去不返地彻底结束了"。显然，这是针对6天前31次共产党联盟——苏共代表大会的政治目标"推翻现政权，恢复劳动人民的政治权利"而说出的一番话。然而，今天的状况究竟是叶利钦的个人野心的结果还是改革需要一个复杂而艰难的过程的表征？是共产党本着对真理负责的一个神圣努力还是一个政党利用政治现实进行权力角逐的一个步骤？对此，即便是时间也不能回答，因为时间是由不断变动中的权力者——技术的、政治的、经济的、文化的、军事的等等——所控制的。1989年之后，中国没有发生像苏联那样的政治剧变，这对一些人来说是感到遗憾的。可是，谁能够保证剧变之后的政治和社会现实又会是怎样的呢？谁又能保证一个理想主义的民主制度将会在东方诞生而以民主为旗号的政治家不会是对权力贪得无厌的阴谋家和野心家？同样没有人能够作出这样的保证。从亚洲金融风暴到印尼政治动荡，从海湾战争危机到总统个人丑闻，没有谁能够将这些事件放入一个公平的裁定标准来评判，事实上的确没有，因为这一切已经是众多复杂的权力游戏中的一部分[4]。中国艺术界在九十年代讨论"国际身份"、"文化霸权"，试想，放在这样的背景中，"身份"究竟意味着什么？文化的霸权会不会与国际权力游戏没有关系？能够看得到的是，通过获得更大的国际名声而获得更大的影响力进而获取更大的利益，这是获得"国际身份"的真实意图与意义。中国艺术家承认这样的现实意义，也就等于承认了"真理"或者说"终极关怀"的死亡。

就近的历史已经将结论披露出来，当1989年左右的时间，人们在欧洲城市的众多画廊和博物馆看到东欧和苏联的艺术时，由"追求真理"的理想所唤起的内心的激情还没有消失，然而，一年多之后，东欧和苏联的政治结构发生根本变化的景象让西方的艺术代理操作者丧失了持续的兴趣，以至对东欧共产党国家的艺术热情开始减退和逐渐消失。艺术连同政治已经成为商品，它被根据情况和需要进行交易，直至这种交易被认为可有可无无须发生关系为止[5]。中国的情况与此没有根本的不同。没有没有目的的交易和支持，就像





尚扬、陈丹青在南京
1995
肖全摄

左：毛焰
我的诗人
1997
61×50cm
油画

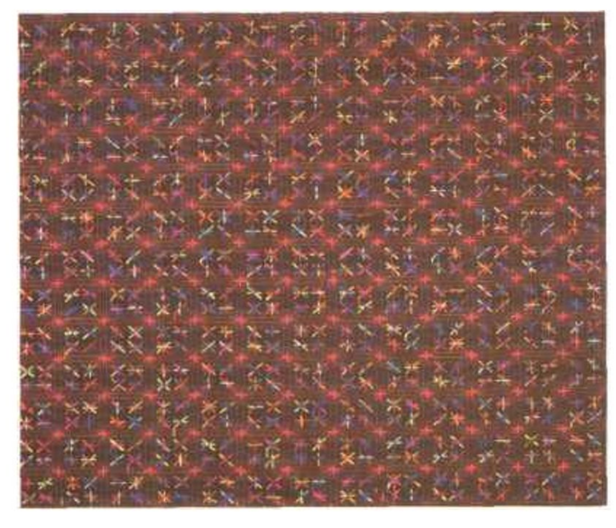
"没有不要钱的午餐"这样的习语一样是个常识。九十年代的中国艺术受到西方艺术系统的支持，与西方的政治传统和意识形态以及全球文化战略有着密切的关系。当然，中国艺术家在他们的艺术中所表达的意识形态和相应审美态度以及语言受到了西方批评家、收藏家、企业家、政治家和一般受众的认定，对此我们不能够在艺术价值方面作出非此即彼的结论。应该看到，仅仅采用审美的一维对艺术进行判断是远远不够的。因为毕竟"在一个受无意义威胁的时代，艺术有助于使'意义'问题出场、有助于激发对'意义'问题的追问，有助于面对'意义'问题"[6]。我们的神学家孔汉斯(Hans Kung)的提示仍然是值得认真对待的。需要强调的是，艺术的确已经成为政治战略和国家利益结构中的一环，艺术不再像过去那样是独立的审美品。

八十年代的现代艺术家满怀历史使命，通过现代艺术及其展示活动形成对退化的意识形态的压力与批判，在政治权力的支持下与知识学界共同构成了对社会退化的意识形态的监督与限制，可是，随着权力中心对传媒与社会活动的形式与范围的控制，现代艺术直接的社会作用被限制在极小的领域，这就重新给退化的意识形态以生存的空间，仿佛现代艺术一开始就是个错误，只要可能，现代艺术就被作为一个邪恶的目标受到攻击；相应地，艺术机构的权力仍然牢牢地控制在退化的意识形态的维护者的手中，由于衰朽的时间

日益迫近、对权力的滥用便更加肆无忌惮。各地的艺术机构和美术家协会在进入市场经济的同时，利用体制上的缺陷和问题以及控制的权力、推行习以为常的观念和宣传，艺术成为托词，由权力维护的利益成为问题的关键，艺术普遍堕入“绣花”的境地，成为利益者借口适应时代要求的托词。更为特殊的情况是，由于制度环境存在的问题[7]，曾经怀有批判意识和握有批判话语权的艺术家的境况出现分化：一部分艺术家因缺乏社会化发言的资源与条件，长时间的失语导致对人文理想是否实现或者本身产生怀疑，以致放弃艺术行为。事实上，大量的现代艺术家放弃艺术的实践投入到社会的其它生产活动之中，就是像丁方这样的八十年代重要的艺术家，一个对“艺术意志”和“崇高理想”充满狂热的教徒也放弃了艺术生活，显而易见、政治与文化体制的现实对现代艺术家的影响几乎是致命的。另一部分艺术家利用了市场经济导致的对国际社会的开放，采取一种迂回的策略，将自己的艺术生命的维护背景放在国际艺术系统，他们的发言权与利益的资源主要依赖于国际社会，同时，在一个更加宽泛的社会游戏圈获得价值的承认。这样，国内的批评家是否认可自己的艺术变得并不重要，关键是是否能够得到国际权力的认可，显然，这样的价值期待具有强烈的政治意识形态预期或预测，至于作为视觉趣味是否得到认可，则有待于审美市场的契机。无论怎样、这部分艺术家事实上放弃了意识形态批判，他们没有也不愿意像八十年代艺术家那样承担社会批判者的角色，甚至他们对现有的生活状况颇为满意，由于个人利益得到满足和个人力量或角色力量的有限，国家与民族的问题只能留待其他社会角色去解决。就此而言、中国当代艺术家的所谓“知识分子性”是不存在的、贫困者期待着不贫困、成功者盼望着更成功、顶峰者焦虑着对地位的稳定与维护、“批判性”也随“知识分子性”忧伤而去、这是九十年代中国艺术家的现实的一部分。

不管怎样，面对九十年代的艺术、从视觉形式上分析，图像常识给人们一个基本的判断，那就是九十年代的艺术史是一个丑恶和滑稽形象生动展出的历史，架上绘画利用传统的技法或者民间的手段、描绘出奇特的形象，给人以视觉上的调剂，告诉人们满足视觉的丰富性与可能性；至于意义问题，常识与意图都会给出合法化的说明。常识利用类似“丑陋”、“可怕”这样的词汇产生反应，而意图却根据目的的需要对这些形象给出由权力支撑的认定，其表述的用语可能是政治的、审美的甚至是没有常识逻辑的。当然，作品的情绪倾向、除了常识的引发，就是批评的引导，但是、由于批评的无知和市场化、这种引导几乎是让人怀疑和不可靠的。曾经有批评家从社会学的角度谈论政治波普和玩世现实主义的政治性，认定这样的艺术现象是一种反抗和批判的特殊形式，但是，市场销售和资产阶级的生活方式将这样的反抗和批判消解了，使作品仅仅成为一种异样的特殊的图画。倒是特殊的文化传统和国度、使艺术家的工作具有不可替代的特殊性，即便是波普艺术也因中国符号的存在而导致结构性的特殊的心理影响。虽然依据已有的语言游戏规则、有艺术家和批评家会坚持一种意义的稳定性，那些哲学、宗教、民





王强
O.T.
1994
164×224cm　混合材料

刘野
寂静的大海
1995
170×200　油画

丁乙
十示97-18'
1997
140×160cm　丙烯、成品布

俗等方面的问题如果真正成为真实问题而存在，自然会对中国的批评家有所安慰。遗憾的是，涉及到“那些哲学、宗教、民俗等方面的问题”时，我们很难看到在学理上有严谨逻辑的分析。

1998年12月号的《江苏画刊》有一篇通讯，“中国当代艺术进入拍卖市场”，报道了佳士德伦敦总部副主任科迪（Victoria Coode）对亚洲当代艺术的兴趣并从经营的角度将“当代艺术”部门的职能专项指涉为本世纪三十年来的世界各地艺术现状。这位曾在八十年代末鼓吹“新学院派”的报道者是这样陈述佳士德先生的看法的：

> 近些年来，尤其中国、日本、韩国的艺术家频频出没于国际性当代艺术大展，他们的新锐表现越来越引起西方人士的关注。即使他们的作品有着明显的“西方口味”，但亚洲政治、经济地位的不断提升，以及这些国家在转型中普遍释放而出的勃勃生机，无疑在这些国家中的文化艺术当是最敏锐的体现。这些作品在法国、瑞士、荷兰、德国以及美国等地的艺术收藏家眼中是非同凡响的。那些代表着这些国家最前沿思想的艺术家在近三十年来的不懈努力中，已使他们在西方拥有了不错的区域性市场。

尽管这年10月伦敦佳士德拍卖行没有给中国艺术家带来太好的消息[8]，但是，就市场而言，中国的“现代”、“前卫”、“新锐”艺术在世界各地的确有了较为广泛的购买者和收藏者。不过，问题是，为什么国外资本对中国艺术的反应成为一个非常有活力的话题？为什么成交的高位数总是被赋予青睐进而是神秘，而对艺术作品的“本体”的分析总是那样吃力和勉强？

中国至今没有建立起自己的艺术系统，这导源于政治、经济以及文化背景方面的问题。1992年的时候，中国艺术家尤其是批评家抱有天真的愿望，指望尽快建立起中国自己的适应新的时代的艺术权力体系。来自国际社会的“好消息”在九十年代总是突如其来或者给人惊奇，自然容易产生幻觉。1998年底，年轻的批评家冷林期望举办的“是我”展览的流产不过是再次表明艺术系统在中国的不存在。张朝晖在评述这个死亡的婴儿的意义时说：

> 一些西方艺术评论家、策划人或收藏家看到这些龇牙咧嘴自我嘲讽，而又自恋自赏、自我撒娇式头像或许感受到一点异国情调的魅力，而这对国内观众而言却毫无意义也根本不是个问题。如果说有意义的话，则是暗示中国应建立自己的推动新艺术发展的艺术机构、基金会、艺术赞助等艺术机制，拥有在国际艺坛有发言权的中国艺评家和策划人，使中国新艺术获得社会的理解认可与支持。[9]

1998年10月28日至30日在山西灵石县王家大院中国民居艺术馆



北京青年报 视觉艺术

1999年12月18日 第16版

影响九十年代

中国当代艺术的九件大事

一 新生代艺术：新文化特征

二 波普艺术：风云际会

三 广州艺术双年展：批评家操作与艺术市场启动

四 中国当代艺术：全面参与国际盛会

五 多媒介艺术：来势迅猛

六 女性艺术：初露端倪

七 水墨艺术：多极发展

八 艺术传媒：立体趋势

九 深圳国际雕塑展：艺术公共化国际化的测试

文·图/白川

《北京青年报》曾是“新生代艺术展”的组织者，九十年代，当代艺术尤其是前卫艺术成为《北京青年报》的一项重要新闻资源。

举办的“九十年代中国美术现状与趋势研讨会”上，批评家们普遍关注艺术制度问题，将九十年代初《艺术·市场》和“广州双年展”提出的问题再一次重复，涉及当代艺术的展览制度、策划人制度、基金会制度、艺术法律、税制改革、赞助制度，批评家在市场中的身份确定的话题没有休止。在《江苏画刊》1999年第4期里，王南溟发表了他在几个月前就发出的提醒：



九十年代，当代艺术的种种问题已经集中于如何在海外获得策划人重视和基金会的资助以及如何在海外形成艺术市场，而使中国当代艺术成为“依赖”于西方艺术制度中的“依赖”的艺术。这又是九十年代中国当代艺术的一种危机，全球社会的网状结构使某一种族和国家无法摆脱它国（特别是表现在弱势种族无法摆脱强势种族的被动性交往时）的影响甚至制约，这是九十年代西方的艺术基金会、画廊、美术馆、博物馆、策划人向中国当代艺术开放和我们走出封闭后的新动向，在这种无法回避的国际交往秩序中，中国如何在本土建立与海外相应的艺术制度使得当代艺术在国际上的交往成为制度与制度之间的交往，而不是一味从本土出走，授于西方艺术制度霸权中，已是中国艺术制度需要思考的问题，中国当代艺术在海外的畸形发展已经产生了负面性影响，而对这种负面性影响消除的积极方面首先是让当代艺术回到本土和在一个制度化的状态下自主地发展。[10]



耿建翌
行走的样子
1997
140×100cm
油画

景德镇的卖艺人
1999
文建平摄

看来，中国艺术界普遍期待一个艺术制度的乌托邦。不过，这是九十年代一开始就产生出来的新的理想主义。十年过去了，敏锐的观察者知道，实现这样的理想需要艺术之外的政治和权力方面的技术、需要市场体制的成熟、支撑中国新艺术生存与发展的系统的真正产生不是一代人努力的结果，它需要智慧与常识，它甚至更需要耐心与牺牲。中国的批评家从九十年代初以来一直就在努力地工作着，但没有人认为他们能够左右中国的艺术，本土机构和国外资本安排或消解着中国批评家的工作和发言。中国的展览策划人仅仅是一个临时的展览组织者，他们没有资金、没有对艺术权力机构的影响力，没有高度严密的政治与权力的操作意识，他们甚至没有自己的生活的安全感，他们几乎是凭着可怜的经验和冒险精神干着被称之为“艺术展览”的事情。需要重复的是，“建立自己的推动新艺术发展的艺术机构、基金会、艺术赞助等艺术机制”作为中国艺术界的课题早在九十年代初就非常明确地提出来了，只是当中国艺术家走向世界之后，发现要解决这个课题异常艰难与漫长。当代艺术策划人被认为应该同时兼具外交家、经济学

家、历史学家、政治家以及沟通艺术与观众联系的素质，可是构成这些素质需要最为基本的社会机制和社会条件。在相当长的一个时间内，中国新艺术的策划人都会是一个在经济和政治上勉为其难的、很容易受到来自各个层面和领域不同程度诋毁的牺牲者。我们经常看到西方资本对中国新艺术的购买与遴选，却见不到西方资本对中国批评家或策划人的赞助，因为西方资本为着自己的目的本能地只是临时利用一下中国批评家或策划人而已。

对于关心艺术未来的人来说，真正的问题是，政治的意识形态已经被资本的意识形态所取代，这样，现代艺术那种与传统人文学科相关联的状态以及进一步涉及政治问题的惯性，便没有存在的理由了，而首先以资本的观念触动的新的人文意识以及艺术态度就显得没有任何亲和性。九十年代的状况是，艺术家仍然在全力以赴地将内心的内容通过任何形式和方式倾诉出来，但是他的"主观态度"一点也不重要，相反，正是控制或者愿意控制艺术的资本起着"发言人"的作用。艺术家的态度也许被充分给予保留，但那很可能是他的态度正好吻合资本说话的胃口。或者资本认为艺术家这样说话就能够表达它所要表达的内容。资本显然被操纵于权力之手，因此，艺术形态成为权力的一种文化方式的发言。

正如分析自由主义是否可能在中国或者亚洲国家实现一样，西方社会的资本的意识形态是否最后成为中国艺术生存的基础，这成为一个严重的问题。因为如果回答"是"，那么，八十年代中国青年艺术家的所有努力就成为九十年代推翻自己建立起的艺术大厦的前期工作，因为那些"终极关怀"、"理想"、"绝对真理"、"艺术本质"、"本体"之类的东西就没有了任何社会化存在的理由和必要性，中国艺术家不过是从专制权力的的奴隶转变为资本权力的奴隶；倘若回答是"否"，那么，资本的意识形态何时才能放慢其加强的步伐，更重要的是，倘若这个问题是存在的话，究竟什么力量可以改变这样的局面？资本在什么情况下不可能成为艺术的操纵者，而权力将受制于改变它用途的力量？艺术的自治和无目的的游戏的时代事实上消失了，九十年代的艺术是政治和资本的艺术，这当然不能表述为悲剧。不过，利益、资本、权力成为今天艺术生存和发展的动力，人类是否真的会像科幻电影中描述的那样，成为全新的外星动物，参与全新的宇宙游戏。如果未来的世界真是这样，今天的艺术对于今天的人来说就只有利益问题了，对于那些热爱资本、利益、权力的人来说，审美冲动的确会因为资本、权力、利益的增加而得到提升。就这个意义上讲，艺术的确面临失传的境地。[11]

1998年第19期《三联生活周刊》报道了这年夏天在美国古根海姆博物馆的一个关于摩托车的展览，其中的报道内容是耐人寻味的。这篇题为"博物馆中的轰鸣"的报道内容如下：

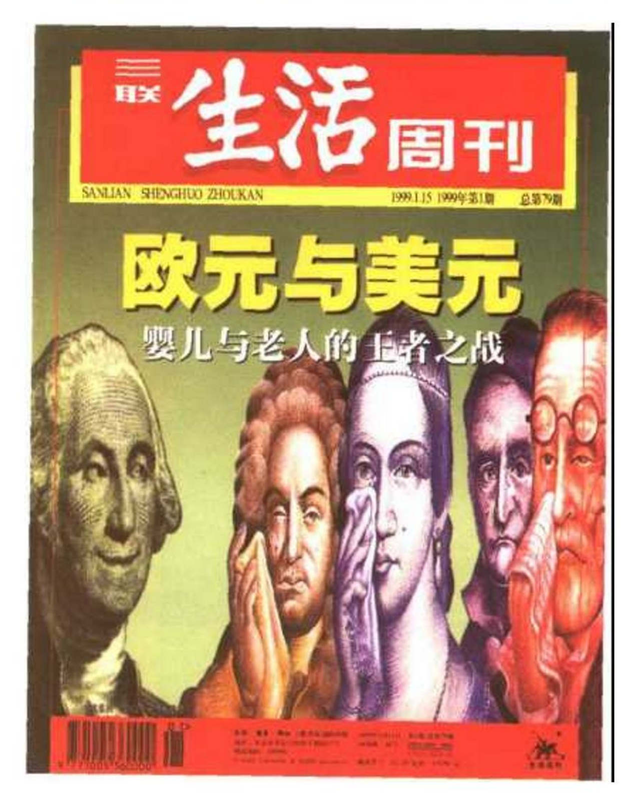
整个1998年夏天，占据了古根海姆博物馆著名的螺旋形展台的是100多辆摩托车。在这次轰动一时的名为"摩托的艺术"的展览上，人们既可以看到1868年的蒸汽动力三轮摩托车这样的老古董，也能找到最新由意大利制造的，仿佛只有超人才能驾驭的超强动力摩托车。一



科索沃的灾难
1999

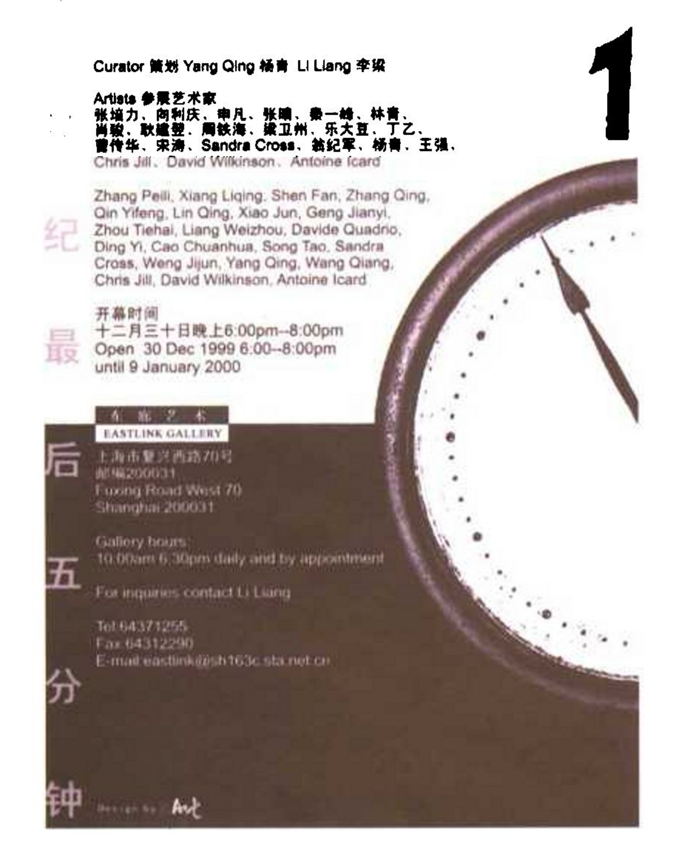


1999年11月15日，中国扫除了加入WTO的最大障碍
柴继军摄




《三联生活周刊》1999年的第一个话题






刘毅
止观
1999
120×120cm
布面压克力

世纪末，艺术家仍然按捺不住被人关注的愿望

些评论家对把这些机器放进博物馆颇感不满，其中《新公众》的艺术评论家杰德·佩尔就把这次展览形容为："一小群自恋狂的一次最矫揉造作的自我展示。"

不过，至少这次展览的观众并不是一小群，参观展览的人数已经创下博物馆建馆61年以来的最高纪录。截至9月20日展览闭幕为止，观众人数已经达到28万。当然，参观摩托车展的观众会有别于参观康定斯基、毕加索之类画展的观众，但其中也并未发现身穿皮马甲、臂带文身的嬉皮士。

古根海姆博物馆的主管对举办这类展览的解释是："我们不能总是盯着莫奈和简约主义。我们必须保持博物馆思维的敏捷。摩托车展正可以改变博物馆的节奏，同时使人们好奇地等待知道下一次展览会是什么。我们并不想以此轻视艺术。"

的确不是，因为这些结构复杂、精巧的机器本身就堪称艺术品。从陈列的摩托车的外形演变变化中，人们甚至可以发现布朗库西式的简约化过程。的确，摩托车不同于巴罗克绘画。不过，如今充斥在许多博物馆中的宝剑、披巾之类的展品在当年也不过是些普通的日用品。

最为有趣的是，与摩托车展同时举行、陈列在侧面画廊的是一位不知名的、画风阴郁的世纪末画家的个人画展，标题是"来自孤独与光明的丹麦画家"。与旁边摩托车展熙熙攘攘的观众相比，这一画展上三三两两的观众倒的确能够体会到画家的孤独。[12]

我们可以将这则报道看成是一种评论、一种对艺术无限延伸可能性的生动的态度、一种将艺术置于一般生活物品位置而不失其价值的提醒。这是一个开放性的态度，在人类追求更大生存空间和探索宇宙奥秘的过程中，这种态度利大于弊；然而在利益与微观的世界里，这种态度有可能导致没有价值标准的灾难。那么谁是冥冥中圣言的代言人以至发出的声音美妙动听同时让人信赖？没人知道。

同样出现在1998年《三联生活周刊》上的一篇题为"寻找艺术展览"文章，在罗列1998年举办的各个当代艺术展览时指出：

中国的当代艺术无论在艺术家中间是多么一本正经呕心沥血的事业，也无论他们多么频繁地在世界各地展览作品，对于中国公众来说，面对它时总会有不期而遇的哑然失语。其中落差让人想到"隔行如隔山"，同时，随便一个人又都能点出一串自己钟爱的艺术家的大名与作品，而最具活力的当代艺术通常不在其列。所以说，此类展览多为圈内人的聚会。[13]

这样的现实很容易让具有历史知识的人回想到尼采对人类社会等级的确定，回想到恢复牧羊人与羊群之间的关系的问题上。可是，究竟是牧羊人挥出的羊鞭是错误的信号，还是羊群永远只是羊群？究竟是假冒牧羊人的动物其实是一只披着牧羊人外套的狼，抑或是羊群本身就是一个不存在的虚拟？人类生活的内容变得不再像过去那样交叉和关联了，这样的现象在一个"地球村"产生的时代显得非常滑稽和不可思议。

1999年1月1日，欧元正式启动，欧洲的一体化进入最后阶段，新

的国际秩序因权力结构的重大变化而最终形成。世界经济以及随后的政治形势开始围绕"欧美"这个主轴展开并发生巨大变化。一个与"美国利益"相抗衡的"欧洲利益"将改变世界对"美国利益"这个长期以来处于国际中心问题的权重习惯。很快，文化战略将出现新的蓝图。由这种世界性结构的变化导致的一系列的改变将对艺术家产生直接和间接并且是深远的影响。显然，感觉的变异以及根据感觉整理出的图像将是截然不同的。这时，谁的艺术语言会被认为是有意义的？艺术家在未来的一千年里究竟会得到什么样的趣味的认同和赞助？新的神话将会是怎样一种不可思议的景观？

1999年的5月4日，是"五四"运动的80周年，中国艺术家对于这个日子已经完全没有十年前的70周年庆祝那样充满激情，那些当年饱含浪漫主义和人道主义精神的艺术家这时已普遍步入中年，他们的思想受着历史责任的重负，生活受着市场神话的压力与迫害，艺术受着知识偏狭的局限；而六十年代和七十年代出生的更为年轻的艺术家对古老的历史氛围完全没有了兴趣，他们已急不可捺地希望立即抛弃本来就似乎与他们无关的过去，就像那些中年艺术家一代人对于抗日战争和解放战争没有真正的感受一样。历史的记忆与符号在"知识经济"或"市场规律"的掩盖下成为虚拟的影像。

孟煌
失乐园之一
1998
80×120cm
油画

按照神秘主义的说法，1999年8月18日将会应验诺查丹玛斯的十字连星天象。可是在这天，这个世界仿佛没有什么特殊的变化。倒是因全国各地法轮功成员4月25日在北京中南海聚会导致的政府取缔行动已经接近尾声，不过这个由被称之为"政治事件"的巫术活动导致的社会事件应该提醒后现代主义者：精神的力量为什么仍然具有鼓惑力，当原有的价值观念、理想主义精神消失之后，艺术真的因后现代的解构碎片而失去了她的形而上学性质？失去了她对人的感化和提升的作用？

1999年12月31日的最后一秒钟之后，"千年虫"被认为将在2000年的第一天发作。1999年新年伊始，舆论报道说，对末日论深信不疑的教派会发生接二连三的集体自杀悲剧、恐怖事件将层出不穷。在千年虫危机的笼罩下，末日论者认为1999年12月31日午夜之后世界将出现不

可抗拒的混乱，电脑因无法分辨最后两个零究竟是1900年还是2000年、而全面失灵。于是，电力中断、通讯及运输系统停止运作、银行崩溃、提款机失灵、保险库和监狱闸门打开、电视停止播出……一系列的人类悲剧。然而，那平静而安详的一夜之后人们发现，千年虫没有将这个世界的秩序给毁灭，看到的却是六十年代和七十年代出生的艺术家对五十年代出生的艺术家所难以对付的历史的终结。他们真的放弃了沉重的意识形态的游戏，全面参与了新的历史运作——一个与利益、资本和权力进行水乳交融的历史运作。

1998年的《南方周末》元旦特刊的头版有一篇煽情而不失微微忧郁的岁末评论“总有一种力量让我们泪流满面”，读上去有温馨和



陕西乡村天主教
1998
杨延康摄

右页：
延安的冬天
1998
韩磊摄

告诫人们对生活充满希望的感觉。其中有一句读起来不是让人很吃力的话：“本世纪最后的日历正在一页页减去，没有什么可以把人轻易打动。除了真实。”人类很快就要进入21世纪，也许没有任何时代的人像今天的哲学家这样对“真实”更为困惑，人类只能凭借自然之声的呼唤，去接近被千百年来称之为“真实”的“终极”。无论20世纪的社会和哲学导致语词如何混乱，人类对“正义”、“善良”、“爱”、“同情”仍然有着本能的认定和判断。

艺术被认为永远处于变化之中，她像幽灵一样不断变化自己。细心人可以发现，艺术从来就没有向任何人许过诺言，说她一定是

什么模样。人类通过艺术家来追寻艺术的存在、但是，后人似乎只是看到了被称之为“艺术家”的人追寻艺术的痕迹——那痕迹被认定和称之为“艺术品”；同时，尽管没有谁真正承认艺术的终结，也没有谁将艺术固定在永固不变的法典之上、但是艺术却仍然没完没了地出现危机和问题。这个世界的艺术的莫名其妙，就像解构主义者德里达在《马克思的幽灵》中突然很天真地表述他对马克思主义中包含的理想主义精神的确认显得与这位闪烁其词的哲学家过去的策略极不协调一样，真是难以言论。艺术不是宗教，也不是神话，甚至也不是什么理想，但她总是忽隐忽现，在宗教退场的时候出现，在神话出场的时刻消失，在实用主义的冰冷现实中给出一丝



温暖。就这样，不管是否愿意，艺术始终存在着，至于她以审美的方式还是以个性的方式、以静态的图像还是以动态的行为，以政治的标语还是以经济的符号、以地球的语言还是苍穹的物体与我们联系，对于今天抱有未来之希望的人来说，是不可能预测也不必预测的。

面对新的一千年，就20世纪表现出的人类的脆弱的一面来看，但愿21世纪的艺术能够抚慰人类创伤的心灵，对于热爱艺术的人们，除此之外别无宿愿。

阿门或阿弥陀佛。

# Afterword

# 后　记

1993年9月26日，在自己的简历上写有"一生因追寻诗歌和真理受到极左路线迫害、先后五次被监禁"的诗人黄翔完成了一篇文章，题目是《艺术流浪交响诗——北京圆明园艺术村总汇》。这位在九十年代已经很少为人知晓的诗人是这样评述汇聚在圆明园的画家、诗人、摇滚歌手、摄影艺术家的："他们并不是一般新闻报道所披露的那种一般意义的仅仅为生存而挣扎的'盲流'，与其说他们是为生理的生存而存在，不如说他们是为精神的生存而奋争。他们也不是通常意义的生活漂泊者，他们是心灵的漂泊者，是精神的流浪汉。'永无终止的精神迁徙'正是他们自由的生命和艺术存在的'唯一的根据和标志'。"黄翔与九十年代前卫艺术圈事实上没有多少联系，不过，他很可能在1993年这个时候的圆明园艺术村里看到了八十年代的精神痕迹，以至他幼稚地结论说："圆明园现象无疑意味和代表了当代中国文化的倾向；圆明园艺术家村必将成为甚至已经成为中国当代精神文化的独特象征。"可是，当1999年10月我去圆明园艺术村所在地时，几年前的情境已经消失。秋天，回想1991年在丁方的画室里的情境，我再一次感受到时间的流逝和历史的虚幻。那些成功的"精神的流浪汉"如今已经"漂泊"到巨大的画室、豪华的酒店和经常有西方人围坐的酒吧这样的地方，他们变为有产者，变为对年轻艺术家来讲是可恶的权威和必须迎头赶上的"富豪"。甚至，一些曾经在圆明园生活的成功者很少提及到这段历史，因为他们知道：圆明园艺术村一直是过时的波西米亚生活方式的代名词。关键的问题是，这个时代对荒芜、贫困、堕落、疾病和空虚没有一丝的同情，而对金钱、权力、地位以及相应的荣誉给予十分的青睐。事实上，这个时代已经没有灵魂，没有精神，没有道德，没有尊严，这些作为人所必须具备的东西被认为是虚幻和没有价值的，因为它们得不到金钱的证明。这样，"永无终止的精神迁徙"就在金钱的腐蚀下终止了，否则，我们可以观察，究竟谁的精神仍然在继续迁徙。的确，几乎很少有人认为"精神"是存在的，艺术界就是如此。

我对圆明园艺术村没有感情，但是我同意"永无终止的精神迁徙"这样的说法。我显然愿意冒被认为"过时"的风险坚持人的精神的重要性。基于这个理由，我在1998年11月的一天突然决定开始写作《中国当代艺术史：1990－1999》。我想对这十年的艺术作出自己的评价并且希望将自己的观点通过出版告诉朋友和他人。我想说的是：历史与时尚虽然不可能为个人所左右，但是，这不等于已经发生的历史和时尚是美好的，就像法西斯主义的产生不等于人们要承认血腥的年月的必要性。九十年代，这个国家发生了巨大的变化，对旧有体制具有腐蚀性的市场经济导致了物质主义的盛行。这样，这个社会的价值标准几乎单一为金钱数字，由于别无选择，即便不承认这样的片面的价值标准的人也只有以此来争取自己的存在和生

活的其他可能性。

1998年底，我已经脱离艺术圈好几年了，对艺术领域的情况远不如其他批评家熟悉，只是我一直订阅的《美术》、《江苏画刊》和《美术研究》在不时地提醒着自己关于艺术圈的一些信息。在为自己生计奔波的几年里，由于时间和精力上的原因，我不能顾及艺术问题的思考。我多少羡慕那些没有掉进商海的朋友，因为，学术与艺术活动本身是人的自由的体现，人在为生计奔波的过程中，会大大地影响智慧的发挥。

事实上，我早已看到，艺术，特别是前卫艺术从社会的中心位置迅速滑向了不为人们注意的角落，那么，她的价值与意义何在？生活本身的艰难也不可能导致艺术家成为修行者那样的清平角色，但是，物质水平究竟在什么样的程度上可以成为生活与工作的基础呢？在与张培力交谈的时候，他谈到物质与技术条件永远是相对的，艺术没有绝对的物质水平指标，因此，艺术家总是可以因具体情况制定自己的艺术工作方案。正如制度环境成为这十年问题的关键一样，物质主义导致了艺术存在的疑问。在1999年2月的时候，我和萧全从杭州到了南京。我发现，许多艺术家仍然处于经济成问题的状况，物质方面的问题究竟在什么层面上构成了不可逾越的障碍？十多年前，毛旭辉、张晓刚、潘德海等一群艺术家仅仅在几百元资金的条件下在异地上海、南京等地举办了他们的“新具像画展”，尽管如此，艺术家们感受到的压力并不是经济的拮据而是社会与历史观念的惯性。今天，当一个程序完整、觥筹交错的展览在举行的时候，艺术家是否能够感受到什么样的缺陷呢？

1998年的12月中旬，我已经写出了本书的“序言”，确定了我写作本书的基础。1999年2月，春节刚过，我与肖全就到了杭州，与张培力见面。张培力的脸上增加了线条，我在他租用的工作室里看到了许多没有见过的资料。我发现张培力开始玩照相机。不过，张培力给我的最深的印象是他坚持的工作状态和充满感染力的形象。离开杭州后，我们乘朋友谭海屏的奥迪车参观了周庄。像周庄这样的传统建筑和过去的人文景观，我记得在八十年代的我们是不会有兴趣去看的。今天，历史的遗迹变得富于特殊的价值，这表明我们这代人随着岁月的流逝，年龄的增长，思想开始综合了；变得不再激烈和绝对了。从苏州到南京，我们乘坐的是出租车。黑夜里，车在高速公路上疾驶，我与萧全都有说不出的感受，黑夜有象征死亡的意味，而我们乘车在黑夜里疾驶究竟是为了什么？

在南京，我们见到了老朋友管策、金锋等许多江苏艺术家。五十出头的陈孝信还特地安排我们在一个作为艺术爱好者的朋友开的酒吧，与南京的艺术家们见面。在南京我的印象是，这个城市的前卫艺术家在经济方面几乎没有太大的变化，但是，继续进行着不粉

饰的艺术实验究竟是为什么？在管策家里看了他的纸上作品，很精彩。为什么这样的艺术没有西方人的关注呢？我的理解是管策的作品没有西方人感兴趣的意识形态图像。在南京与《江苏画刊》的编辑顾丞峰进行过一次对话，这次对话在《江苏画刊》1999年第5期上发表了。对话的题目都是九十年代的问题。无论如何，在南京仍然能够依稀感受到过去的气氛：对艺术抱有实现意义的希望。同时，艺术家们的状态仍然让人有感动的地方。

从南京到了常州，主要是在金锋家里收集资料。离开常州时，洪磊给我的观念摄影照片让我高兴，因为我喜欢洪磊的这批作品。

从常州到上海，见到了李山、余友涵、刘大鸿、丁乙、周铁海和杨振忠以及其他一些艺术家。我没有想到李山对我们非常热情，亲自做饭给我们吃，我们在他别墅的客厅里谈到了巴西双年展的事件和他的艺术。在上海，余友涵给我的印象深刻，他在谈到自己的艺术时多少有一点无可奈何情绪，因为他反复图画领袖形象的行为被领导告之必须终止了，但是，“我从红领巾到今天，都生活在毛泽东的影响下，我不画他画谁？”余友涵没有表情地说。萧全看了余友涵的摄影作品，觉得这位有年纪的人内心有一颗艺术的心。这次与余友涵见面，改变了我过去对他的看法。实际上，这是一个值得尊重的人。在周铁海租用的工作室，肖全给他拍了许多照片，我与周讨论了他的富于机智的观念艺术作品。

从上海回到成都，我开始了奥莱特公司的重组计划，将这个几年前从深圳回到成都与几位朋友合伙创办的广告公司增资，进行股份制改造，扩大到一千万的规模。这项工作花去了我几乎每天的时间，我的写作速度开始减慢。可是，我必须承认，我内心非常希望能够完成这部书的写作，有时在进行商务谈判时，想到一个写作中的问题就想立即结束谈判，回到书房将想到的问题写下来。3月之后，许多艺术家纷纷给我寄来资料，有时是一天一份特快专递。在这样的情况下，我不愿意去分析艺术家的意图，我只能说我仍然十分感动，毕竟，大多数艺术家对艺术、历史这样的事情仍然是认可的。我记得5月在北京王广义的画室与这位艺术家交谈时的情境，王广义在回顾过去时，充满忧郁的从容和微带善感的平静。“没有任何事情是必然的，”王广义说，“历史有时就是那么偶然的一瞬间就确定了”。回想1991年与王广义在紫竹院讨论“历史就是用层层金纸包裹的石头”（王广义在他1991年的书信中写的是用石块“滚雪球”）的情境，我经常感慨不已。我相信，所谓历史就是有善心和人类精神的人对发生的过去的记忆。

6月之后，公司的事情越发繁杂，写作更加没有保障。但是，我坦白地说：如果我们处在一个理想主义的社会，我仍然希望全身心投入写作，我始终坚持认为没有利益目标的精神活动才是高级和有

意义的。只是，我非常清楚，理想主义社会是没有的，你的存在大多数情况下的确很可能成为他人的地狱。我们处在利益主义的时代，一个权力充斥社会、没有人承认有真理存在的时代，如果我们希望实现一种理想，我们必须更加地远离这个理想。8月，我与一群朋友去了青海湖，面对通往青海湖道路两旁的山脉和大自然，我们仍然激动不已，人与自然的亲和关系再次凸现出来。在一个现代社会里，难道关乎自然的精神真的是没有意义的吗？我想，即便如此，既然我们属于无法离开自然精神的人，就不会去理会社会说我们如何衰老与过时。回想1998年9月陪同李泽厚去大草原的情形，我们一行人在快到松潘的一个地方停下来拍了一些照片。下午金黄色的阳光和远处的山脉，让我们内心赞叹不已，大自然让我们这些身处其中的人感动。在阳光充足但空气微微寒冷的收割后的麦地里，肖全给李先生拍了很多照片。我们中间没有人对眼前的大自然发出直接的评述，因为自然的美不需要我们的评述。经过后现代洗礼的人可能应该清楚，人与人之间没有先进与落后的区别，只有选择与决定的不同。对此我非常心安理得。我想说的是，在整整一年的写作中，日常的这些琐碎的感受都在帮助我对艺术问题的思考，我不相信一个人必须通过大量系统的书的阅读才能提高思想的能力，我相信生活中的一个小小的事件，甚至有时是一个自然的现象，例如一根枯枝的落地，都会启发我们的思想。

其实，正如艺术史上许多过去的人陈述的那样，他们对什么是艺术是没有统一意见的，他们总是在将自己的行动和行动留下的痕迹给予后人研究，说那就是艺术。我在书的结论中谈到了这个问题，但是，我用通俗的语言表述：艺术只有当我们使用“艺术”这个词的时候才出现在我们的面前或者笔端。吴山专从汉堡打电话聊天时说：“艺术就是我们日常生活中无法归纳的那部分东西”，我认为这是对的。就此而言，即便今后我不再写作关于艺术的文章或者著作，但是，只要我看到一幅画，听到一首曲子，摸到一个物品，或者参观一个展览及参加一次活动，只要我使用“艺术”这个词，我想，那一定是艺术在我的感知中，这就够我满足的了。

这部关于九十年代艺术史的书在2000年春节前设计完毕交付印刷厂之后，我就不会再考虑过去这十年的艺术情况了，书已经要出版了，由不得我的后悔与修改。关于这段历史，我只能说这仅仅是我个人的看法，正如一个大街上扫地的清洁工，也可以对艺术提出自己的看法，就像他对街边的树叶形状发出感叹一样。我几乎不在乎历史的绝对判断，因为我很早就清楚，历史只是个人对过去的出版了的看法而已。但是，我希望这部书的出版能够成为对我的一些朋友的永远关怀和由衷的谢意。

需要说明的是，本书没有将九十年代在欧洲和美国的中国艺术

家如黄永砯、谷文达、蔡国强等人的艺术作为研究内容，这一方面是因为我没有他们的文献资料，仅仅从报刊杂志的断章片语中进行判断显然是不合适的；主要是由于他们大多数时间的工作与生活环境已经远离了中国，他们更多地是在一个开放的国际环境中体验别的问题，对于他们的艺术显然需要进行另外的研究。不过，这没有妨碍在必要的地方对他们的艺术给予提示。

我在这里无法一一道出我想感谢的人，我相信默契是这个世界理解的前提，他们不会因我没有提及自己的名字而感到不安。事实上，对艺术家朋友的感谢，我已经在认真对待历史时表达了出来，对那些日常生活中关心我的朋友，我只能以生活中的诚实与努力来表达我对他们的谢意。

此外，在整个写作期间，颜榴小姐一直在为我搜集资料，对我的写作给予了帮助。关于本书的设计，我非常看重，甚至认为设计本身就是历史思想的体现要素，所以，我在1999年初的时候，就找到了韩磊的电话号码，把请他为这本书做设计的想法用电话告诉了他。结果，展现在读者面前的这部书的效果应该看成是韩磊给予了关键性的提示，所以在这里我应该对他的帮助表示感激。

最后，我必须在这里表达如下感谢：

曾伶俐小姐为我的写作所需要的资料进行了大量的文献录入工作；陈煜小姐在图片扫描和设计制作方面的专业表现给予了本书成型的技术可能性；公司的其他同仁康健、邹进、邹宜君、张扬、王红、毛新虎、殷九龙、曾慕斌以负责的工作态度推进着日常项目，他们的工作质量减轻了我对于公司业务开展方面的焦虑；显然，曾瑞先生在公司的组织与业务指导方面给予了我极大的帮助，所有这些直接与间接的支持事实上保证了本书的如期完成，所以我应该在这里对他们表达内心的感谢。当然，没有胡洁兰在生活与工作各个方面的无微不至的关怀与支持，本书的完成是不可想象的。

吕澎

2000年2月28日

# Notes

# 注 释

### 序言注释

[1] 批评家易英在他的《天涯》1998年第5期的"社会变革与中国现代美术"一文里说："少数几个政治波普（也称泼皮现实主义）艺术家在商业上的成功实际上使他们成为在中国先富裕起来的新贵，这样就出现了一个有意思的现象：他们越在中国保持一种边缘的身份，就越能获得西方资产阶级的金钱，越获得金钱就越在中国过上资产阶级的生活。无论如何，成功的政治波普树立了一个榜样，促使更多的艺术家投入其中。他们到处搜集政治符号、政治标识、领袖形象、钱币、军人、警察等，甚至包括普通中国人的形象，经过波普化的丑化处理后，都可以成为政治波普，然而目的只有一个 —— 追求金钱。但是，在西方某些人看来，这才是中国'反抗艺术'的代表。"（见113页）实际上，中国前卫艺术领域里部分艺术家已经过上了准"雅皮士"的生活。这种生活对于没有成功的艺术家具有显而易见的吸引力，只是在中国这个国土上，他们的社交圈还不规范和成熟，游戏空间缺乏可寻的规律性和高雅的持续性，特别是在政治上，他们还没有合法化的权力支撑。他们的背景大多为金钱，而这些金钱也大多来自国外，来自西方世界。

[2] 汪晖在他的"当代中国的思想状况与现代性问题"一文里是这样谈论"批判性"的：

在多元主义文化、相对主义理念和现代虚无主义的各种理论姿态瓦解了任何重建统一的价值和规范的时候，以批判性为其特征的各种理论开始意识到在它们所进行的激烈的批判过程中，批判性本身正在悄悄地丧失活力。（《文艺争鸣》1998年第6期。）

思想界对八十年代的"批判性"的反省是敏感的。汪晖写作这篇引起讨论的文章的时间是1994年，而这个时候，艺术领域的个别批评家如栗宪庭正在通过政治波普和玩世现实主义的倾向强调政治和意识形态上的对立，以便在新的艺术现象里寻找类似八十年代那样的"批判性"问题。批评家王林在1995年12月仍然这样写到：

九十年代中国社会一个极为重要的变化是，中国知识分子正在改变有史以来的依附状态，不管这种依附是传统的还是外来的。知识分子作为社会的神经中枢，集结着中国人的生存经验，对文化现状、历史动态和精神向度始终保持着独立思考和深刻体验。在意识形态压力、商品社会心态和大众通俗文化的异化作用面前，中国知识分子真正经历着当代文化的考验。中国艺术家不能在语言泛化的时候淡化精英意识，即始终对既成文化状态和惯性意识形态保持批判精神，其表现如下：

（1）和后现代文化的表层化、流行性及瞬逝性不同，保持精神反省的深度、力度和历史主义态度；

（2）拒绝认同金钱至上、市场神话对精神的统治，对中国社会生活泛商业化和前资本主义状态带来的弊病深有体悟；

（3）关注中国社会意识形态的变化及隐含其间的实质，对掩蔽在日常生活中的历史问题和政治问题毫不麻木；

（4）思考人类的生存环境和生存问题，敢于直面当代人的心理矛盾、精神冲

突和个体生命对存在的异化的反抗，不至于在娱乐和逃避中放弃对人和人类生存价值的追寻；

(5) 对各种各样的文化集权主义、文化中心主义及文化殖民主义有所警惕，因为这些倾向不仅表现在潮流追逐、批评认可之中，而且潜伏在国际接轨和市场生效种种方面。

在九十年代的中国艺术中，真正值得重视的正是那些具有上述独立精神和批判意识的艺术家。批评对这些艺术家的举荐，能够提供更真实更全面的艺术景观，矫正对中国当代艺术的误解，有助于消除文化中心主义和文化殖民主义心态，这对中国艺术和世界交流无疑是大有裨益的。（王林《中国 —— 后八九艺术》艺术潮流杂志社，1997年版，第7页。）

[3] 八十年代的艺术运动核心是一个直接的思想意识形态的政治问题，从哲学上消解政治神话成为前十年的中心工作。九十年代，坚持正统马克思主义社会主义学说的人物在数量上大大减少，并且已经远离权力体系中心。这种远离的一个重要标志是1995年左右，这类曾经控制权力或者属于权力中心体系的人物对正在改革的现实经济和政治生活状况的不满言词，只能采取匿名的方式表达。三份就改革中涉及"资本主义"和"社会主义"概念（《影响我国国家安全的若干因素》）、"和平演变"（《未来一二十年我国国家安全的内外形势及主要威胁的初步探讨》）以及所有制问题（《关于坚持公有制主体地位的若干理论和政策问题》）进行争论的"万言书"均通过非正式渠道发表，并且没有署名。尽管这三篇文章仍然具有政治方面的威胁性的作用，但是，它们的"不合法"的发表方式已经充分表明属于这个系统的意识形态的力量已经非常虚弱。事实上，1995年之后的经济和政治现实完全没有顾及"万言书"中的言词，尽管1997年出现的第四份"万言书"(《1992年以来资产阶级自由化的动态和特点》)具有可供政治权力人物操作的文件内容，例如开列名单、确定政治方面的攻击目标，但是这份材料仍然被压在控制局面的权力者的案头，没有起到作用。倒是让人们注意到"万言书"的作者的工作居然来自"地下"，不敢也不能公开化，就像当年争取"民主"和"自由"的人士处于非公开的地位一样，这个现象是颇有意味的。

[4] 参见段炼的《世纪末的艺术反思》（上海文艺出版社，1998年版）中易英为本书所作的序言。

[5] 在张颂仁策划的"后八九中国新艺术"在香港展览期间，有一篇题为"谁是真正的主角"的评论这样写到："我最大的发现，其实是整个展览、整个'艺术事件'背后的策动人张颂仁。我发现其实他才是事件的主角。一切都是张颂仁所创造出来的'艺术事件'。真正的艺术家，其实是张颂仁。我甚至怀疑展览场中的部分作品，是经过他在幕后的诱导和教育而被绘画而成的。张颂仁是通过他自己的游说，而说服了那些艺术家，并利用了他们的手，把他的希望和梦想变成现实。是他创造了'后八九中国新艺术'在中国港台和国际艺坛的形象。""他创造了历史，他的用词，将决定了这段历史的命运。他的术语，就是将来的人唱诵千遍的名号，更是将来的人用来回忆我们这个'现世'的所有内容。"（见《越界》第32期，第7版。）

[6] 见《天涯》1998年第5期，"社会变革与中国现代美术"。

[7] 王林："论深度绘画"，见《江苏画刊》1994年第2期。事实上，知识分子问题在九十年代已变得与八十年代迥然不同。1989年之后出现的知识分子的西迁和流亡、对启蒙主义的反思、对传统与历史的回顾以及学术职业化趋势，导致知识分子精英集团的解体，几乎有一个世纪的扮演思想家角色的人文知识分子（艺术家在不同的历史时期也扮演着类似的角色）的历史从此结束了。汪晖在他的"当代中国的思想状况与现代性问题"一文中的表述是符合实际情况的："在1992年以后，市场化进程加速了社会科层化的趋势，这一趋势似乎与学术职业化

的内在要求不谋而合。职业化的进程和学院化的取向逐渐改变了知识分子的社会角色，从基本的方面看，1980年代的那个知识分子阶层逐渐蜕变为专家、学者和职业工作者。”（第8页）。

[8] 在一个形而上神话被破除的时代，将“人文精神”视为一种事实上的“绝对理念”或者“巫术图腾”是很荒唐的。在一篇题为《人文精神：是否可能与如何可能》的文章里有这样一段话：“人文精神的确不是什么明确的规定或规范，但却是‘无状之状，无象之象’。无之不成天下。《周易》中‘观乎人文，以化成天下’，此之谓也。”（王晓明编：《人文精神寻思录》文汇出版社，1996年第1版，第26页。）

[9] 参见[2]。

[10] 1997年第1期的《江苏画刊》，刊登了朱青生的系列文章“什么是现代艺术？”编辑试图通过这篇文章的介绍引导读者对现代艺术有正确的理解。形成对比的是，该期的封面却是一件属于波普风格的作品。其实，这个时候的美术界对于现代艺术已经没有了任何热情、关注或愤恨，即便是攻击者也丧失了攻击的兴趣。追求浪潮的艺术家正忙于制作属于“后现代”的产品，过去对现代艺术不满或者不感兴趣的画家正持续地制作适应市场需要的绘画商品，个人利益成为此时的中心课题。同时，曾经作为前卫艺术阵地的《江苏画刊》在这个时候登出关于现代艺术的文章，表明艺术界敏感性的减弱。

[11] 尽管有关“后现代”的概念的阐释和广泛运用在西方学术界是六十年代中七十至年代的事，而在中国却是到了八十年代才开始知道这个词汇。1985年，正当'85新潮美术运动轰轰烈烈地开展之时，杰姆逊在北京大学讲授了后现代主义与文化理论。杰姆逊的这次讲授被认为是中国大陆学界最早正式涉及后现代主义问题的学术活动。有趣的是，1986年，当杰姆逊的讲稿被编辑出版时，作序人（乐黛云）将杰姆逊的讲授活动与本世纪初（1921年）罗素到北京大学讲演联系起来，强调了杰姆逊学术讲演对中国当代学术影响的重要性。而事实上，“后现代”在九十年代中国的传播的真正原因不是学术而是社会生活。正是由于市场经济的全面展开和相应政治权力结构的松散，导致与现实和政治紧密相关的“后现代主义”构成了九十年代中国的文本环境。

[12] 九十年代后几年出版了大量关于1949年以后的中国知识分子的遭遇和历史故事的书籍，这些出版物将知识分子从1956年的反右运动到文化大革命的经历重新复述，并带上了深重的哭述与哀怨。但是，人们很难看到一部真正的历史反省著作，几乎都将知识分子在历史中的苦难与厄运归于抽象的历史或者他人，偏偏不认为自己是那些悲惨的历史的铸造人之一。《南方周末》1999年8月6日第11版中的一篇由朱智勇写的题为“承继启蒙”小文的一些文字可以作为这个问题的注脚：

自一些老先生“反思”与回忆“文革”际遇的文字面世以来，一些文章或褒或贬也相继见诸报刊。某刊物登载了陈来先生《史家本色是书生》的文章，对这些老先生被“横加质疑与苛责”“实在难于理解，何以今天还会有人有心情去责难、伤害这些受害的老先生呢？”

左倾危害尤其是十年“文革”是中华民族的一段痛史，我们至今还远没有完全走出这段悲惨经历投下的浓重阴影。我无意苛责在专制的极度淫威下一些中国知识分子屈辱而丑陋的表现，但是为了悲剧不再重演，为了那被毁坏的中国知识分子良知和人格的重建，我们有理由要求那些参加过悲剧演出的人们直视那段伤心的经历，启迪和教育后来人。

如果将屈从、糊涂和怯懦甚至助纣为虐自我安慰地拔高为“书生本色”、“史家本色”，把无可奈何的苟且偷生当作理性精神，如果这种认识竟然不幸代

表了知识界对“文革”的反省，我敢大胆地说，中国知识界确实是彻底地破产了。

中国知识界批判精神的匮乏和人格的苍白是显而易见的。不单是一些老知识分子羞于面对自己怯懦的内心，“生在红旗下，长在新中国”的老三届知识分子中更有以“青春无悔”的姿态自傲于“文革”执行者的“英雄”；近来甚至还有“文革作家”为当年的创作沾沾自得、鸣冤叫屈。

[13] 批评家张晓凌在他的《观念艺术——解构于重建的诗学》(吉林美术出版社1999年版)中是这样描述八十年代现代艺术的命运的:

新潮艺术时期是中国现代艺术惟一的黄金时代。对于后来的艺术家，它犹如一个神话——一个几乎超出历史负载的神话。从80年代开始，依托着国家变革的背景，知识阶级和艺术家们在饱经磨难之后，以社会良知的角色获得构筑社会意义系统的权力，开始了他们的雄心勃勃的启蒙运动。艺术家们在借用来的现代艺术语言中，肯定并强化出社会变革所带来的一系列进步的价值观，以此对抗、批判平庸的现实和权威话语，并力图为其寻找到终极理由——这是新潮艺术作为理想意识形态的基本内容。在理想主义的激情下，以“大写的人”的建构为核心，新潮艺术提出了两个超级概念：“理性”和“大灵魂”。前者试图以理性的力量来拯救“文革”以来的各种非理性的存在，后者则希望灵魂在自我道德的臧否中升华到神学境界而获拯救。新潮艺术由此形成了自己的神圣传统，也形成了自己的集团经验。对真理的寻找、对形而上学终极意义的求索，使艺术家们普遍地成为表情肃穆的“传教士”。低级的个人主义动机，甚至日常生活的正当理由都会遭到极大的蔑视。在那个时代的画面上，五花八门的现代艺术语言并不妨碍一个共同的价值取向：对终极意义幼稚而真诚的读解，对真理朦胧而神秘的聆听，虽然这其中时常伴随着善意的故弄玄虚。

任何先天不足的革命只能草草收场。新潮艺术也逃不出这一历史逻辑。准确地说，新潮艺术在神学领地内为“大写的人”所构筑的是一套相当脆弱的价值观和深度语言模式。过分胶着于政治和现实功利使它们根本不具备超越性力量，仅仅几年后，它们就在失却自我指认与命名的现实前提——理想化的整体意识形态社会的境况下而遭到被废弃的命运。作为一个幻想之物，一个时代的超级神话，它在历史和社会的转型中已裂隙四布：世俗的欲望碾去了其神学外壳，当下关注取代了“终极关怀”，神圣的价值世界最终不过是一堆语言幻觉，人为的深度意义模式构造经不住任何现实问题的轻轻一击。可以说，新潮艺术差不多在诞生之时就走到了历史悬崖的边缘，在失败中成为“现代性”实验的见证者。（第16－17页）

[14] 引自阿其烈·伯尼托·奥利瓦《超级艺术》，湖南美术出版社，1998年第1版，第9页。

[15] 引自《雄师美术》1993年第2期，“第45届威尼斯双年展的神话与现实”。

[16] 王林“奥利瓦不是中国艺术的救星”，见《读书》1993年第10期。

[17] 艺术导致的在经济和政治方面的作用不仅仅是显而易见的，这完全是历史事实。正如威尼斯双年展第2届展览就被转变为发展旅馆餐饮业的基本前提，类似“艺术是为了生意”这样的话充斥着这个城市，人们询问着展览外的问题：像1934年和1936年的展览会，以法西斯为内涵的“力量”与“意志”通过艺术的概念被传播，人们对于艺术展览的神圣性的任何评判都是无效的。在法西斯时代，尽管“文化复兴”的内涵是法西斯的，但它却是一个明确、合法的政治概念。

[18] 在本届威尼斯双年展的99位全世界受邀艺术家中，中国就有20位，这构成了一个值得注意的现象。

西格为原瑞士驻华大使，他也是西泽曼的朋友。当然，西泽曼将更多的中国

艺术家的作品放入威尼斯双年展并不完全出自提升西格的收藏品市场价值的原因。但是，西格对中国当代艺术的收藏以及看法无疑对西泽曼产生影响。进一步看，即便是出自利益上的考虑，致使中国艺术家的作品在国际社会上产生影响事实上也具有推动中国当代艺术进入国际艺术系统的作用，只是对于不少中国艺术家来讲，利用这样的国际性展览寻求成功与销售可能性的动机也许大于非利益的动机。不过这好像是说：人类的历史正是在满足个人欲望的过程中成形的。

[19]《江苏画刊》1999年第1期第21页。

[20]《江苏画刊》1999年第1期第21页。

[21] 栗宪庭在演讲提纲后面增加了一篇"题内续补'春卷'与'外销瓷'"。他写到"写这篇续补时，我大概有了一个想法，即当代国际大展确实是一个牌局，而更重要的是这个牌局的规则是西方人订的，你要参加这个牌局，而且是以一个被选择的身份参加的，牌局需要中国牌，你不打中国牌打什么牌？"（第22页。）

[22]《江苏画刊》1994年第12期第16页。

[23]霍内夫《当代艺术》江苏美术出版社，1995年第1版，第127页。

---

**第一章注释**

[1] 在《中国美术报》1989年第52期第1版头条标题是"中国美术报停刊"，具体内容只有一句话："根据文化部'关于决定停办《中国美术报》的通知'，本报自1990年1月1日起停刊。"第4版的下角是这样向读者报告停刊的："敬告读者、作者，按上级指示，《中国美术报》自1990年起停刊。因停刊，已纳入出版计划的部分稿件，不能刊出，谨向作者致歉。凡在邮局订阅明年《中国美术报》的读者，请到邮局办理退款手续，在报社订阅的，由本报财务科负责退款。敬请各界见谅。谢谢支持与合作。中国美术报社"。

[2] 栗宪庭早在1980年任《美术》编辑时，就对具有强烈政治态度并导致社会影响的"星星美展"作了能力范围内的介绍。之后在他做《中国美术报》编辑时，对现代艺术和前卫思想的推广竭尽了他的全力。在1989年的中国现代艺术展上，他对于艺术对社会和在政治方面的影响给予了充分的关注。正如他在《我作为<中国现代艺术展>筹展人的自供状》中谈到的："如果是现代展，它就必须带有前卫性，展览本身就是对现实的主动出击而不是被动总结。"他在《中国美术报》1989年第11期上就萧鲁和唐宋的枪击事件发表的文章里写到这个事件的"一个更深的含义即这个事件的艺术性还在于检测了中国法律的弹性程度。这也是作者的胆魄和深刻之处。两声枪响标志了中国前卫艺术第一次明确地把体现人的机智作为艺术的追求。它把这种体验与对社会最敏感问题的揭示融为一体。

[3] 1990年2月22日，《北京日报》发表长文"关于反对资产阶级自由化"，暗示中产阶级、私营企业和个体户是资产阶级自由化的经济根源。之后，《当代思潮》、《人民日报》等报刊发表了若干涉及"社会主义"和"资本主义"之间的如何划分的文章，对"私有化"、"市场经济"和"股份制"的现状和影响提出严重质疑。1991年，针对皇甫平（作者为上海市委研究室的干部与《解放日报》负责评论的干部的集体署名，皇甫平，即黄浦江畔的重要评论）的文章"做改革开放的'带头羊'"，北京《当代思潮》和《真理的追求》等刊物再次重新提出改革的归属问题，即姓"社"或姓"资"。在邓小平实际控制着这个国家政治权力的时候，仍然有人敢于针锋相对地对邓的思想（邓在1990年3月已经谈到："我们必须从理论上搞懂，资本主义与社会主义的区分不在于是计划还是市场这样的问题。"）提出质疑，表明了政治领域的权力斗争的尖锐性。参见马立诚、凌志军著《交锋——当代中国三次思想解放实录》今日中国出版社，1998年3月版。"第二次思想解

放：东方风来满眼春——1992年破除姓"社"姓"资"" 部分。

只是由于邓小平对改革的坚持，事实上在1991年已经有迹象表明改革的新的可能性。这年7月9日至11日西方7个发达国家的最高领导人在美国休斯敦举行第16届年度经济首脑会谈。会上，日本海部俊树争取了与会国同意日本恢复对华贷款。如果可能，资本将尽可能进入它所希望进入的领域，这是当时那些离开大陆、希望西方通过经济手段对中国政府施加压力进而获取政治利益的民运人士所难以接受的。就在这年的9月25日，世界银行总裁科纳布尔宣布恢复向中国提供6.5亿美元贷款；9月28日，欧洲共同体理事会本届主席国意大利外长詹尼－德米凯利斯在会见中国外长钱其琛时表示：在当前复杂的国际形势下，欧共体与中国加强关系，对世界和平与稳定具有重要意义；10月22日，欧共体12国外长在政治合作会议上决定，立即取消共同体在去年6月以后对中国采取的限制措施，恢复同中国在政治、经济和文化领域的正常关系。

[4] 关于"新文人画"和现代水墨在九十年代的讨论没有停息。作为一种传统的材料，艺术家对其尝试没有发现有任何明显突破。以"新文人画"为旗子的艺术现象自1988年以来形成过一股不小的势头，就"新文人画"的一些主要画家来看，他们的工作旨在对传统中国进行一次拯救，这当然是在'85美术思潮的刺激下所产生的一种现象。尽管"新文人画"可以被看成是中国传统绘画在当代的一种发展，它为我们提供了一些新的审美对象，但是，无论如何，"新文人画"的主要画家在精神上依赖的主要是超然尘世、清静无为、把玩人生这样的避世主义的观念，而社会生活又是那样地与之不相吻合，于是，不少作品显现出病态的审美效果是完全可以理解的。就传统绘画来看，"新文人画"成了一种补充。在新潮美术相对平静的时期，"新文人画"有效地占领了展厅、客厅与画廊的空间，对于把艺术视为生活的点缀的人来说，这无疑是一件好事情。

当然，并不是所有使用中国传统工具材料的画家都始终保持有一种把玩的心态。一方面，他们相信材料本身并不是惟一的，宣纸和毛笔就像画布与颜料一样可以展示想象力触及任何领域；另一方面，他们又意识到"把玩"的危险性，因此，他们试验着用传统的工具对"新文人画"的病理因素进行清除。例如，九十年代初，画家邹建平并不简单地将传统符号清除出宣纸之外，却是在看似熟悉的符号中加上破坏"清静无为"之境的、并可能勾起情欲的女性人体。与朱新建的人体不同，邹建平并不简单地表现色情的游戏，相反，他把人体置于有疑问的空间之中，以突出自然生命的神圣性。画家有时加强了历史形象的因素，用画家自己的话来说："我希望对历史问题作一次重新的审视与处理，以表现我的一种新历史主义的态度。"实际上，自然的神圣性只是一个神话，"历史"与"革命"才影响着我们对自然、最终对人的认识。画家徐累在九十年代初期的作品给我们呈现出了一种"空寂"，这种"空寂"导致我们对"历史"的怀疑。当然，画家对空间与物象的设置带有戏剧性。因为那张"历史的"椅子，因为那只"历史的"鸟笼，也因为那双"历史的"布鞋在那处处我们难以真正身入其间的环境中，使我们不可能不感受到一种"感伤的衰败"。无疑，这样的意境已超越了"把玩"。刘子建相信水墨可以颠覆笔墨的雕虫小技的传统；左正尧则以色彩的游戏破坏着淡淡的诗意，而将色彩完成的形象置于构图主体；田黎明黄色的斑块居然带上了"外光"的痕迹；而杨柳志麟，又在笔墨本身之上从事着对程式的颠覆工作。这些画家与从事综合材料、装置以及波普艺术的艺术家不同，他们并不指望一种物质的或观念的直接呈现，而试图在有限空间挖掘想象力的可能性，因此他们往往要在自己的工作中确立一个意义。

[5]《江苏画刊》1999年第8期，第24页。

[6]《江苏画刊》1999年第8期，第24页。

[7] 以上引文出自1991年《艺术广角》第3期第4—14页。就介绍现代艺术思想和艺术家方面，这份在九十年代初期由杨荔负责艺术栏目的刊物在这个时期起到了填空的作用。

[8] 王广义在多年后提到这件事时说"现代艺术展之前，比较公开地说我并不认为我是个理性主义者。当时我给毛泽东这个作品打幻灯，我谈清理人文热情，可能是理想的口号。好多批评家有点挺不高兴，突然就反对我，私下也问我提出口号的真实原因，我说真实原因是我厌倦这种感觉，把一件这么大的事情无休止地放大，我说我发现艺术并不是这样，我感觉有问题，一幅画从一块颜色能说出这么多问题，艺术这件事情就不需要存在了。""当时有很多人挺愤怒，当面没说，但不一定什么时候就会骂我 王广义这小子就爱出风头，找什么事来引人注意。人们认可你，你要这么说也有道理，但我厌倦这种感觉，变成社会主义集体热情，实际上这种热情最可怕的是淹没个人感情，我心里非常不舒服，所有人都变成螺丝钉，我觉得没意思。……作品有没有意义以后再说，但是现在我的真实感觉是在创作里面一件作品可能会给社会带来的东西和艺术家的初衷并不一定一样，人们感到这件作品怎么样，由此就说这是出风头的原因。"（源自1998年9月22日王广义在中央美术学院一次访谈录。该访谈由中央美术学院尹吉男主持，邱丽君整理）

[9] 早在1988年第3期《美术》杂志上发表的王广义的文章"对三个问题的解答"中，这位当时被称之为风头主义的艺术家针对"你所说的文化修正主义是什么意思"这个自设的问题时就谈到："我想说的是一切问题已由我们的前人解决了，几十本厚厚的世界美术史就是一个实证，生活在今天的画家们太不幸了，只要我们已坐在画布面前，画布便成了一块文化的底版，纯洁性消失了，而画家为了使自己和别人相信他的图式绝对是独创的，认定自己在创作时一直保持着'白版'状态，这实质上是在向不可能挑战。"在同一篇文章的后面这位艺术家说："画布上的精神是一个塞入的问题，……塞入即创造。"（见第57页）王广义的这篇文章导致了普遍的议论，远在美国的艺术家谷文达指出："近来我见了王广义等一些'前卫'艺术家的文章觉得非常可怕，那些理论任何价值都没有，竟要求观众看它们的作品时参读尼采、维特根斯坦的书。"（《美术》1989年第1期，第64页）

[10] 引自《艺术界》1997年3、4月号，第30—31页。

[11] 见"关于水墨材质的文化身份问题"，载《第一届深圳国际水墨双年展文集》，广西美术出版社，1998年版。

[12] 引自《艺术家手记——论实验水墨与抽象》，《九十年代中国实验水墨画》第22页，香港华人艺术出版社。

[13] 以上引文出自1991年《艺术广角》第3期，第79—83页。

[14] 在1994年台湾出版但在大陆前卫艺术界非常知晓和流行的《艺术潮流》第5期中，发表了高全喜的文章"精神艺术的重要一维——回归古典"。文章通篇陈述的是对实质上属于宗教精神的艺术精神的回归。显然，作者对艺术的现实抱有深深的忧虑。作者坚持这样的观点：现代艺术将"天地人神"这样的神学四重结构给摧毁了，以至"把天地撕裂、将神性抛弃"。文章有一个接近经院主义的命题："无论是在东方还是西方、无论是对过去的艺术还是现代的艺术，到底何为评判尺度和最终标准?到底是以独一无二的、形式的、结构的、地域的标准为评判尺度呢？还是以真正揭示了人类本质的、属于人类共有的精神指向及价值依据为评判标准？"可谁是神学论证的最后评判者？尽管作者开列了现代艺术中属于真正确保人类神性艺术的清单，但是要让人对"灵魂被神性导引、上升"有所认证仍然是十分困难的。作者在文章的结尾强调"圆满的人性，只有在永恒的神性中找到对应与解答。因此，这个时代中真正的诗人与艺术家的使命，乃是于黑暗中重访神圣。尽管这一精神潜流目前尚被遮掩在现代——后现代艺术的滚滚浊流

中，但我们已然从近、现代一批诗人、艺术家先知式的灵魂倾诉与期盼中看到了这一精神的重新涌现"。这种没有任何现实支撑的理论让人感动。但是就在不久之后，作者的朋友，在艺术界被认为始终对神性的光辉充满感激之情的艺术家，也是'85时期重要代表人物丁方彻底放弃绘画开始投入到装修工程。人们可以这样理解，也许这是走向神性的另一种途径。

[15] 引自8人'91艺术作品展宣传品。8人展览中的作品具有相似性的倾向与艺术家们相似的生活环境和状态有关。在这份宣传品中，艺术家们写下这样的话："我们八人能够在今天走到一起，也许是生存方式的类似或是以此为基础所提供的某种契机"。这种联合展览透露出的气氛给人有仍然保留着'85时期集体主义色彩的感觉。

[16] 引自1991年《艺术广角》第3期，第80－81页。

[17] 吴亮：《画室中的画家》上海三联书店，1997年版，第43页。

[18] 吴亮：《画室中的画家》上海三联书店，1997年版，第45－46页。

[19] 吴亮：《画室中的画家》上海三联书店，1997年版，第46－47页。

[20] 1985年中国美术馆举办的劳申伯艺术展览对中国艺术家产生了最为直接的影响。

[21] 见台湾《艺术家》1993年第11期，"圆明园艺术村专辑"。

[22] 关于盲流艺术家的出现与生存方式，在我与易丹先生于1989年完成的《中国现代艺术史：1979 — 1989》的第13章"北京现代艺术家与活动"中的"盲流艺术家现象"部分已经作了清楚说明。

在发表在《传播时报》1993年9月1日第4版上的未文、晓岱的"灵魂没有港湾 — 与圆明园艺术村的对话"一文中描述说：1990年始，人们对艺术村的尊重已经变得商业化。艺术家的生活和创作基本上靠卖作品和化缘。由于坚持坐在画室等候，画家的生活非常清苦。清水挂面是大部分人的主食，相互"窜吃"也是解决饥肠的方式，总打听谁该过生日，好去凑口酒喝。有时去湖里捕捞螺、青蛙。在山东籍画家鹿林的画室里，看见主要的家具是一个个茶叶箱当书柜、当椅子，当桌。"

[23] 最初在圆明园生活的被认为是诗人的黑大春，在京的一些诗人们经常出入其间，饮酒赋诗。"星星美展"的很多成员也经常出入圆明园。黑大春的《东方美妇人》、《圆明园酒鬼》就是在圆明园完成的。艺术家们为什么要选择圆明园这个地方事实上很难有明确的原因。艺术村位于圆明园大宫门东侧的福缘门、洞天深处、南船坞一带（原圆明园景点之名），历史上是清代西郊皇家园林的中心位置。艺术村的东南面分别为清华大学、北京大学。

张晓军在他的"圆明园画家村 — 一种集群模式的启示"一文中作了这样的报告：

1986年前后，一批中央美术学院和中央工艺美术学院的应届毕业生，由于毕业分配不对口和其他原因而滞留在京。

拥挤的都市没有他们的安身之地，他们便向交通较为便利的城乡结合部发展。他们最先居住在北京大学西门的篓斗桥、挂甲屯和圆明园内。在他们到来之前，这里就已居住着为数众多的高等院校进修生、研究生和外国留学生，形成了一个个小规模的学者聚居点。邻里间几乎都是文化人，这样的环境既有利于相互间的学术交流，也有利于较为封闭地从事个人研究。

1989年以后，由于这里的住房逐渐紧张和过于喧闹，艺术家们便向较为偏僻的圆明园村和福缘门西村迁移。到目前为止，艺术家相对集中的圆明园村和福缘门西村，聚居了百余名艺术家，其中包括画家、诗人、摇滚乐手、流浪歌手，以自由画家人数居多。他们分别来自全国的二十几个省份，十余个不同民族。这里

既有艺术院校的毕业生，还有少量的职业者。绝大部分是学术自学者，他们在这里开设画室，潜心创作，以卖画为生。

刚刚开始的时候，画家村的日子异常清苦，他们靠家庭及朋友有限的资助和偶尔卖画收入来维持每月三四百元的房租水电、自己的日常生活开销以及绘画材料的补给。传媒对他们"清水煮面、面如菜色"的报道又使这里成了新的旅游景点，访者络绎，画家们深觉自己像变成动物一样的受辱。

经过几年的发展，画家村的生活方式变得较为固定。全国知名的大腕一年卖画可收入1万美元左右，有的被港台画商签约买断；尚未建立起固定渠道的画家靠偶尔卖画，一年亦可有二三万人民币的收入；卖不出画的画家交不起房租时，便出去打工，设计广告，画草图，进行装潢设计，渡过难关。这里的人们互相交流、相互接济等关系也异于外面的世界。

[24] 《美术通讯》1992年9月号。

[25] 发表在台湾《艺术家》1993年第11期中的"圆明园艺术村专辑"里写到："你天天可以看到西服革履、手持大哥大的大款，邮局门口的各种货币兑换人，经营着各种产品的大小公司林立在大街两旁。这里的人们是社会消费的中坚力量，这些人忙忙碌碌、讲究实际，待人律己都用同一种经济价值的标准来衡量，这是我们现实社会天天出现在我们眼前的一个缩影。"

[26] 见台湾《艺术家》1993年第11期，"圆明园艺术村专辑"。

[27] 引自1991年1月我与丁方在他的圆明园工作室里的一次谈话记录。该记录没有发表过。

[28] 画家王音也参与前卫戏剧领域的实验，曾参与排演在大陆戏剧界很具前卫意义的迪伦马特名剧《罗穆路斯大帝》，1993年为著名的《鸟人》设计布景。

[29] 未文、晓岱："灵魂没有港湾——与圆明园艺术村的对话"。

[30] 未文、晓岱："灵魂没有港湾——与圆明园艺术村的对话"。

[31] 未文、晓岱："灵魂没有港湾——与圆明园艺术村的对话"。

[32] 在一篇介绍艺术村的文章里是这样描述后来成为玩世现实主义代表艺术家方力钧的："他是1991年7月搬到福缘门村的，这之前他在西苑、挂甲屯都住过。他的屋里有茶具，有一个用来搁画笔、颜料的不锈钢的小推车。白天他来村里画画，晚上则回到宾馆的家。他找了一个德国姑娘做老婆。"（汪继芳：《20世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》北方文艺出版社，1999年版，第34页。）

[33] 转引自汪继芳：《20世纪最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》北方文艺出版社，1999年版，第64页。

[34] 关于"星星"艺术家的历史可以参见吕澎、易丹：《中国现代艺术史：1979—1989》湖南美术出版社，1992年版第3章"星星事件与历史"，以及参见《星星十年》汉雅轩，1989版。

[35] 诗人黄翔关于圆明园艺术村的一首诗歌可以辑录在这里，以让人想象当年圆明园的情景：

圆明园之魂<br>
全世界的眼光都看见<br>
风沙中是我沉寂的废墟<br>
全世界的眼光都看见<br>
废墟中是我无言的沧桑<br>
我是圆明园复活的幽灵<br>
我是东方重现的魔影<br>
月亮在头上　太阳在脚下<br>
悲歌摇落太阳和月亮

圆明园啊圆明园
我在你的阴影中游荡

一群困兽在油画中挣扎
一群恶魔在诗歌中冲撞
我就是色彩中出逃的困兽
我就是语言中突围的恶魔
摇滚乐骚乱我的舞影
调色板颤动我的绝唱
燃烧的眼泪和芳香的心灵
熏昏全世界所有的女人
遐想的珍珠和梦幻的翡翠
勾引天下少女多情的目光

全世界的眼光都看见
黄风中升起漂泊的旗帜
全世界的眼光都看见
废墟中一片新的辉煌
我是浪迹天堂的幽灵
我是大地上被驱逐的魔鬼
月亮在脚下　太阳在头顶

悲怆摇晃阳光和月光
一群失去家园的流浪者
在末世焚烧的阴影中飘落

地球上有个中国，中国有个圆明园
圆明园是片废墟，我们是废墟之魔！
我们在废墟上徒劳挣扎
我们在废墟上无可奈何
在历史的文物堆上爬，爬，爬，
在精神的垃圾堆中拔，拔，拔，
我们是月光下的现代魔影
我们是黄风中的艺术神灵
在圆明园重温祖先的耻辱和荣光
在圆明园寻求生命的热望和渴求
我们在废墟上活，手抓空如酒瓶的世界
我们在废墟上活，一切虚幻如随时准备离我们而去的女人；一切虚幻如头顶上的浮云一掠而过
心中空空荡荡，如我们蜷缩的画室
头发扎成小辫，或乱蓬蓬的任鸟儿飞来做窝
赤裸着身子，只穿个短裤衩
雨天在倾盆大雨中洗澡
晴天在阳光的瀑布下淋浴
自自然然的人自自然然地享受大自然
爱的是露天的风浴、雨浴、雾浴、日光浴



注释

身上有全世界的气味，全世界的气味都在身上
让你闻个够汗味、酒味、沼泽味、树林味
还有太阳味和乌七八糟的颜料味
倾盆大雨的露天中洗澡
瀑声隆隆的阳光下淋浴
肉体和灵魂一丝不挂朝向上帝
灵魂和肉体向世界彻底暴露
圆明园是开膛破肚的中国艺术村
圆明园有袒胸露怀的中国艺术移民
圆明园移民是心灵的大舞池中的风流客，是艺术的赌桌四周汇聚的狂徒
他们离乡背井、离乡背井来自他乡
他们不是挤在祖居的臭粪坑里泪水盈盈的老蛆，死也不肯离去
他们是世界上最古老和最新的种族：流浪族
生命唯一的标志和根据就是永不停顿的精神迁徙
地球有多大，圆明园就有多大
全世界都漂泊着世界东方的诗魂、画魂、歌魂和酒魂
圆明园是地球上的废墟
圆明园是中国艺术移民村
圆明园之魂厮守先哲们唯一的遗产：自由！
圆明园之魂占有世界上的最大的财富：虚无！

1993年8月26日

[36] 早在1992年初，《江苏画刊》的编辑顾丞峰描述这段时间的艺术时说：这些现象"大体代表了近年来中国当代探索性的主要方面。这里需说明，有些艺术家兼持几种风格，有些作品的风格跨两种或两种以上风格区域或处于边缘的过渡状态。判定其是否具有探索性，显然应视其是否表述了当代文化及艺术问题并在解决过程中的体现出的精神强度为主要标准。"（见《89－92中国现代艺术》1992年版第16页，参见书中"89后的中国现代艺术描述"一文。）

---

**第二章注释**

[1]《美术》1989年第9期，第4页。

[2]《美术》1989年第9期，第5页。

[3] 作为一个背景，文学领域里的对激进主义的攻击发端于1993年《文学评论》第3期上郑敏发表的文章"世纪末的回顾：汉语语言变革与中国新诗创作"。郑敏认为胡适和陈独秀在提倡白话文运动时将古典文学贬低到被摒弃的地步，其结果"比'小将'无知的暴力破坏，更难以解释"。这样，进一步对胡陈发起的五四运动的重新评价势所必然。于是，当代部分知识分子在九十年代里有一个自成逻辑的文字游戏，即将五四运动同文化大革命联系起来，批判"文化激进主义"成为这种反省文化思潮的目标。相应的是"文化保守主义"的出现。这样的文化现象固然有林毓生的《中国意识的危机 —— 五四时期激烈的反传统主义》和余英时《中国近代思想史上的激进与保守》讲演所起到的作用。但直接原因是1989年的政治局面所导致的疑问。从辛亥革命开始，中国知识分子总是对法国大革命充满强烈的浪漫主义激情，但是，他们从来没有对革命与改良中的权力问题进行过认

真的研究和探讨。对于文人来讲，革命和改良只是不同的说法，缺乏权力以及权力的正确运用是每一次政治运动失败、变性和没有理想结果的最为直接的重要原因之一。尽管革命是历史事实，对历史给予改良的假设没有说服力的依据和证实，但是，20世纪每一次的革命的结果究竟怎样却是可以检查的。甘阳在发表于1999年第1期《读书》里的文章"自由主义：贵族的还是平民的"？中问："现在的中国知识界到底是在利用自己的知识权力服务于少数人的'特权'，还是在伸张所有人的'权利'？"在他看来，九十年代末出现的关于自由主义的讨论中，保守主义的基本形态"往往表现为以自由主义之名贬低和否定民主与平等，其结果是把所谓的'自由'更多地理解成了一种少数人享有的'特权'，而不是所有人具有的'权利'"。（见第85页。）这样一来，自由主义便成为少数人的东西。那么，温文尔雅地谈论"自由主义"的人究竟有什么作用呢？甘阳认为"中国知识界几乎已经丧失了最基本的道义感和正义感"。这样的看法是非常尖锐的。

[4]《美术》1990年第1期，第4－5页。

[5]《美术》1990年第1期，第5页。

[6]《美术》1990年第2期发表了作为全国美协副主席、老版画家力群的一篇题为"美术馆国庆美展巡礼"的文章，在称赞了中国美术馆收藏展览之后指出："七届美展的获奖作品则全部是在党的前总书记对资产阶级自由化向文艺界要求宽松、宽容、宽厚，党对文艺'不介入'、听其自流的情况下产生的创作。所以七届美展的获奖作品虽然展出于党的四中全会之后，却是创作于胡耀邦、赵紫阳两位同志担任党的总书记的期间，那是一个资产阶级自由化到处泛滥，使文艺界成为重灾区的特殊的历史时代……""那个历史时期的文艺特点就是：很多人背离毛泽东文艺思想，背离邓小平同志在四届文代会上的《祝辞》精神；很多作品淡化生活，脱离人民，以全盘西化为荣，因此现代派艺术倒爷满天飞；理论上大讲其自我表现，创作上尽情丑化人民；以丑为美，以怪为佳；追求古老、落后、消极意境，表现愚昧、悲观、低沉情调；标榜令人看不懂的艺术为高层次的，看得懂的就是低层次的。因此沾染以上艺术病毒的美术创作就有很多获奖从而出现在观众面前。"（第 30页。）这种分析的逻辑几乎是自己编制的。也正是按照这样的逻辑，所以得出结论："这固然表现了那些作者艺术思想的可悲，但评奖的评委们也是对人民不负责任的。""应该说这些获奖的劣品和次品的作者都是资产阶级自由化思潮泛滥期间的受害者，他们未曾受到马列主义的文艺思想的教育，盲目崇拜西方资产阶级的腐朽艺术，造成了不应有的损失，应该作为严重的历史教训。"（第31页。）

[7] 参见吕澎、易丹著：《中国现代艺术史：1979－1989》湖南美术出版社，1992年版，第16章中"艺术本体问题与新学院派"。

[8]《美术研究》1990年第4期，第18页。

[9] 转引自《美术》1990年第9期，第23页。

[10]《美术研究》1990年第4期，第65－68页。

[11]《美术研究》1990年第4期，第19页。

[12]《美术研究》1990年第4期，第21页。

[13] 在新生代艺术展的正式目录中，是这样标明艺委会名单的：艺术总监邵大箴；艺术顾问范迪安、周彦、易英、孔长安、尹吉男；展览策划王友身。

[14] 见由北京青年报社"社内生活"第2期1991年1月8日号的文件"《新生代艺术展》列入北京青年报复刊10周年庆祝活动筹备计划"。文件是展览艺术委员会成员于1990年12月22日在中央美术学院画廊举行的"新生代艺术展"艺委会第一次会议纪要。当时，孔长安是中央美术学院画廊的经理，他是展览组织的重要人

物。

[15]《江苏画刊》1992年第1期，第17页。

[16] 在1991年3月初稿8月修改完毕的文章"无聊感和'文革后'的第三代艺术家"里，表达出这位批评家对王广义等人的政治波普艺术的不满和批评。他认为：孔永谦的"文化衫"使王广义等人拼命寻求报刊这个在中国并非大众传播媒介的想法，既幼稚又无力。3月份对于王广义的艺术工作具有一定的意义，因为3月22日《北京青年报》在第6版整版推出了王广义以及这位艺术家的艺术，同时，《艺术市场》第1期开始在美术界流行并成为话题，这期《艺术市场》也重点推出了王广义，这两次媒体介绍使艺术家以及他的波普艺术受到极大的关注。可是，在1992年10月发表在非正式印刷品"当代艺术文献"（中国当代艺术研究文献资料展第二回展1992广州研讨会会前文献专集）里，栗宪庭正式以89后中国大陆艺术的"政治波普风"为题发表文章，将以王广义为代表的政治波普推向了当代艺术历史。直至1993年初，栗宪庭将'政治波普'和玩世现实主义放在了一个平等的学术层面上。

[17]《创世纪》（1993年创刊号）第44页。

[18] 转引自吕品昌：《新生代艺术——漫游的存在》吉林美术出版社，1999年版，第66页。

[19] 王大点是清末北京五城公所的差役，写过生活日记，结集为《王大点庚子日记》。《读书》上介绍说：

……此人粗通文墨，文字鄙俚不堪，可是挺爱动笔，每天都要记点什么，由于没有文人那么好面子，所以相当的客观，竟然连自家那点偷鸡摸狗的事儿也都照记不误。义和团运动期间，他老人家每天都出门闲逛，四处看热闹，义和团焚香拜神他看，清兵和义和团攻打使馆他看，义和团把"二毛子"剁成肉酱他看，有人乘乱抢劫他也看，不仅看而且跟在后面顺手牵羊，哪怕捞一块木板也是好的。他看过朝中的"持不同政见者"立山、联元和徐用仪被砍头，也看过被义和团抓的白莲教——实际上是无辜的老百姓成排地掉脑袋，甚至当八国联军打进城来的时候，他依旧出来看热闹，而且趁乱大捞一把，跟着众泼皮人等从主人逃走的店铺里抢得土麦子、皮衣和铜钱若干，连他看不懂的旧书也没有放过，划拉了一大抱回家，任凭子弹乱飞，好像根本就不知道害怕为何物。义和团内讧打起来，他"跟踪采访"，洋鬼子抓中国人用辫子拴成一串牵着走，他"跟同赴烂肉胡同湖南馆公所发落，瞧看半天。"洋人抓住义和团枪毙，他还是看。他的日记里经常可以看到掩饰不住兴奋的词句："今日看热闹不少。"

已经刊布的义和团期间的日记还有一些，比如《庚子记事》、《高丹日记》，这些由读书人写的日记，对所发生的事多多少少都会有点感慨、评价乃至义愤，可是王大点没有，他的笔冷得惊人而且吓人，如陈叔宝全无心肝。看无辜的妇女儿童被剁成肉酱，他没有感觉；看见人活活被烧成焦炭，他也没有感觉；看清兵和洋兵烧杀奸掠，他还是没感觉。他生于斯长于斯的北京城被战火毁得一塌糊涂，他依然没感觉。似乎更令人气闷的是，此公居然毫无民族感情，洋人占了北京，他不开展游击战争也就罢了，连一点反抗的表示也没有，居然很快就和洋人做起了交易，还多次为洋鬼子拉皮条找妓女，从中捞点好处。（参见张鸣："世纪末的看客"，《读书》1999年第5期，第158－160页。）

[20] 中央美术学院美术史教授邵大箴在研究刘小东艺术的文章里强调了第三画室的历史和特点：

中央美术学院第三画室的主持人是詹建俊教授，该画室继承董希文的传统，既注意写实基础的严谨，又注意发挥学生的个性，对西方印象派以来的革新绘画语言，态度比较开放。詹建俊在中国油画界的形象也是属于"开明派"。他本人

重视形式语言，五十年代虽画过《狼牙山五壮士》、《起家》等主题性绘画，但因不断研究语言形式，而被悄悄扣上"只专不红"的帽子。参与第三画室教学的，还有一批思想很活跃、关注油画语言革新的中青年画家。（引自《刘小东》广西美术出版社，1994年版，第7页）

显然，学院主义支配着邵大箴的观点，同时也透露出刘小东学院传统的现实背景。事实上，刘小东对于学院传统没有回避：

回想从中央美术学院附中到中央美术学院的八年科班教育，我获得了许多知识，最直接的就是"功夫"。我学画从来不怕"学死、画死"，更不信"美院培养画匠"的说法，凡天下事，既然为此就该顺应天意一走到底，结果总会有的，如果怀疑太多，跟天斗跟地斗终究还是跟自己过不去，我发挥"功夫"的长处，其它"想法"在此赤裸裸的、现实的形、色面前显得娇柔脆弱，不堪一击。（参见"尊重现实"，《美术研究》1991年第3期。）

[21] 赵半狄于1992年在中央美术学院画廊里展出了这件作品，画家将作品呈菱形挂于墙上，整个展厅仅有《小张》这一件作品。这种方式多少暗示了"装置艺术"的概念。

[22] 转引自《中国大陆中青年美术家百人传》，艺术潮流出版社，第158页。

[23] 引自王劲松1991年3月11日写于平湖的私人文件。

[24] 《广州九十年代艺术双年展》四川美术出版社，1992年版。

[25] 转引自《新生代艺术 —— 漫游的存在》吉林美术出版社，1999年版，第302页。

[26] 转引自《新生代艺术 —— 漫游的存在》吉林美术出版社，1999年版，第302页。

[27] 《艺术市场》第9期第14页。

[28] 参见吕澎、易丹的《中国现代艺术史：1979 —— 1989》湖南美术出版社，1992年版，第1章。

[29] 转引自《新生代 —— 漫游的存在》吉林美术出版社，1999年版，第306页。

[30] 吕品田在他的《新生代艺术 —— 漫游的存在》（吉林美术出版社，1999年版）里这样论及曾浩的艺术：早在《练摊》、《气球》等系列作品上，曾浩就比较鲜明地表露了这种态度，他或许根本不想对生活作出什么判断或评价，只是直接地、纪实地呈示自己的"生活体验"。（第228页。）

[31] 黄专："消费时代的精神肖像"，《艺术界》1998年9月、10月号第6页。

[32] 易英在他的"坏画倾向研究"里这样论及曾浩的作品：

1997年在中央美术学院画廊举办的系列个展可以说是坏画倾向的大展示，其中曾浩和周春芽可能代表了较为彻底的坏画风格。曾浩的作品在背景的处理上吸收了极少主义的成分，都是大面积的单色平涂，几个极小的人物和什物点缀在巨大的背景之中，画面上有一种华丽的怪诞，喻示在物的压迫下的价值失落。（《当代艺术与人文科学》湖南美术出版社，1999年版，第218页）

[33] 栗宪庭的"无聊感和'文革'后的第三代艺术家"一文初稿写于1991年3月。

[34] 栗宪庭的"无聊感和'文革'后的第三代艺术家"，1991年8月稿。

[35] 引自展览目录。英文原文为：The subject of Liu Weiís work are the members of his family, his father and mother in uniform, his sisterís marriage, his father in the sea, his grandparents, his father watching Peking Opera on the television. They are real people portrayed in daily situations. This is also realism, but the special style of his brushstroke, the violent colors, his backgrounds with their blue skies and green hills, the improbable sight of airplanes wheeling between the buildings of Peking, the distortion of the bodies and the grimaces on their faces together make up Liu Weiís comment on this reality. His is an ironic, naive, and fresh vision of the narrow world which surrounds him. Liu Wei

enjoys his painting. He appears tired with a world that is too complicated and serious, and instead mocks and laughs at it. He enjoys deforming the faces of the people he knows best with the same spirit that a child paints a mustache onto a sacred image.

[36] 转引自三联书店《生活周刊》1999年第11期，第55页。

[37] 在描述圆明园艺术村艺术家生活的《最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》（北方文艺出版社，1999年版，第43页）里，作者这样描写岳敏君的：

笑过之后，他说现在正在考虑是不是放慢速度，因为造价太高，每幅画光材料费就得花去100多元（他画的是3米×2米的大油画），为此他每月得花400多元，面色青黄的他感叹道："生活不容易！"他曾在北大校园卖过西瓜、煎饼，并介绍说在外面卖不完的瓜只要去北大卖，保你剩不下，北大学生花起钱来想都不想就掏出来了。

[38] 引自《画廊》1995年第1期，第4－5页。

[39] 引自《画廊》1996年第1期，第3页。

---

**第三章注释**

[1] 《海南纪实》1989年第5期第10页。

[2] 这种策略性的态度可以从《艺术·市场》这个刊物的取名中体现。将"艺术"和"市场"之间用一个"·"来区分和联接出自这样的考虑：艺术仍然是独立的，市场仅仅是一个工具，编辑的目的仍然是希望推进艺术的发展而不是买卖的热火朝天。同一出版社出版的《画家》被停刊了，新的媒体阵地如果继续使用一个纯粹的艺术刊名是不合时宜的，而参与《艺术·市场》出版策划的孙平、李路明、吕澎认为："市场"是一个合法化的托词，这个词很难受到意识形态方面的正面攻击，这样，《艺术·市场》可以通过"市场"的合法化现实继续推行现代艺术及其相关联的思想、文化和意识形态。

[3] 事实上，《画家》、《艺术·市场》均为以书代刊。在中国，申请一个杂志的出版刊号异常困难，但是，如果出版社愿意，可以通过连续出版相同书名、编出序号和确定同一开本的方式，使之作为一个看似杂志的出版物。之后北京三联书店的《今日先锋》也属类似情况。

[4] 《艺术·市场》1991年第1期，第3页。

[5] 《艺术·市场》1991年第1期，第4页。的确，与八十年代比较，在九十年代的国际大展上经常能够看到中国新艺术家的作品，由于政治权力的作用和经济权力的支持，这些参加国际大展的作品获得了不同意识形态控制的市场的认定，由此引发出"国际接轨"或者"文化霸权"这类的讨论。

[6] 《艺术·市场》第6期，第29页。

[7] 《艺术·市场》第6期，第29页。

[8] 《艺术·市场》第7期，第40页。

[9] 《艺术·市场》第8期，第7页。

[10] 《理想与操作》四川美术出版社，1992年版，第51－52页。

[11] 《艺术·市场》第8期，第3页。

[12] 《美术思潮》1985年第2期第14页。

[13] 《艺术·市场》每期推出一个重点艺术家：第1期王广义、第2期何多苓、第3期张培力、第4期丁方、第5期周春芽、第6期尚扬、第7期沈小彤、第8期王广义和李路明、第9期是石冲、曾凡志和张亚杰。在第1期里，还发表了高名潞的"中国当代艺术概况"，试图一开始就引导读者向现代艺术接近。以后的各期都

不同程度地介绍了国内外现代艺术家和他们的作品，编辑试图尽可能避免没有学术价值的一般商业作品。

[14] 今天看来，市场问题已经成为中国当代艺术的战略问题，也就是说"根本问题"如果不是在形而上层面的讨论，对于中国艺术家和批评家，除了市场道路，别无选择。

[15]《当代艺术与人文科学》湖南美术出版社，1999年版，第233－234页。

[16] 仅就《艺术·市场》上发表的文章而言，国内参加艺术市场问题讨论的批评家依次有孔长安（"绘画艺术市场问题漫谈[一]"第1期，"艺术品在商品社会中的地位"第2期，"艺术家与社会"第3期，"国际艺术市场与中国当代艺术"第5期）；彭德（"中国美术市场巡礼[之一]"第2期，[之二]第3期，"批评与润笔"第5期，"企业与艺术结盟的人类学意义"第8期）；殷双喜（"批评与市场"第4期，"批评家与市场"第5期，"油画创作与市场"、"谁来定价"第6期，"国民收入与艺术市场"第8期）；黄专（"谁来赞助历史"第6期）；吕澎（"中国企业如何投资艺术"、"关于中国大陆艺术家在市场中的心态"第6期，"标准必须由中国人自己来确定"第7期，"走向市场——关于中国九十年代艺术发展的一点看法"第8期）；杨小彦（"走向市场的艺术批评"第7期）；祝斌（"与黄专谈市场情景中的艺术批评"第7期）；鲁虹（"也谈批评与市场"第7期，"迈向正常运作的第一步"第8期）；郎绍君（"批评家的介入"第8期）；邵大箴（"艺术品的价格与价值"第8期）。

[17] 九十年代的批评家所处的位置十分尴尬，尽管在1992年的"广州双年展"上批评家形成了一个强大的阵容，并且在此之后批评家的影响力有所扩展，不少艺术家希望得到批评家在学术写作上的实际鼓励和支持。但是，就国际性的大展而言，展览的权力完全控制在国际策展人的手中，中国批评家手中几乎没有资源构成操作展览的权力和影响力。九十年代后半期，中国批评家不是受到金钱的腐蚀而丧失学术立场，就是由于政治和经济方面的原因导致展览的落空或流产，因此，他们在许多中国艺术家那里得不到重视的程度几近可有可无。即便是"后八九中国新艺术"虽然有批评家栗宪庭的实际参加，但是展览的定位和制定媒体策略的权力仍然在张颂仁的手中。之后，有栗宪庭参与的国际展览的工作基本上受到展览主持机构或策展人的控制，展览的思想基调和意识形态倾向是中国批评家所不能左右的。栗宪庭在1995年的汉堡"中国新艺术展"的序言中强调过希望国外同仁不要抓住意识形态和政治立场的对立作文章，但这种微弱的呼吁没有起到丝毫作用。

[18]《艺术·市场》在湖南美术出版社出版三期时，被要求停止出版，后转到四川美术出版社出版，第9期又为湖南美术出版社出版。

[19] 吕澎在他发表于台湾《雄狮美术》1993年第1期上的文章从"广州双年展"看大陆九十年代艺术发展的基础及方式对策划"广州双年展"的思考背景作了这样的描述：

在几乎整个八十年代，中国大陆的艺术，尤其现代艺术的发展是建立在西方哲学、美学、心理学及一般泛文化思想的基础上，艺术家和批评家所主要关心的是涉及艺术的若干形而上的问题，这些问题关系到各种人文学科，却没有涉及到艺术基本的生态结构。八十年代是一个思想解放的时期，文化艺术运作的焦点是思想与想象力如何能赢得表现的权力。这个时期，大陆的经济生活还没有出现发达国家的那种消费主义势头，大多数艺术家在拥有一份基本的工作（如学校教师、出版社编辑、公司的美术设计、电影院的美工等等）的前提下，从事着他们的艺术工作。他们对从事艺术工作所需使用的材料及其质量并不十分关注，而相信艺术的价值存在于物质之外的某个崇高领域。所以，如果我们回头重新考察一下1979

年以来的许多重要作品，将会察觉他们的材料质量大多十分低劣以致给收藏增加不少困难。

随着经济改革的发展，在1988年下半年，艺术的生态出现了严重的危机，当经济体制改革迅速推进，牵动出若干需要解决的社会问题，旧有体制的衰弱与对新体制的呼吁，将艺术问题从哲学思想、美学观念的领域引向了艺术生产的基础或者说继续从事艺术工作的可能性上。这个时候的年轻艺术家开始脱离原有的工作单位，走向了社会，他们指望在社会发生变化的过程中寻求新的生存方式。美术学院的毕业生开始放弃对固定工作单位的考虑，而将不可把握的社会看成是一个更具吸引力的机会。1988年以来，所谓"盲流艺术家"或"自由艺术家"在数量上的增加，从一个侧面反映出由于经济体制改革所带来的旧的社会结构的动摇，艺术家要在旧的生态结构中发展自己的想象力看来是困难重重。1988年到1990年之间，由于政治上的原因，现代艺术的发展处于"悬置"状态，即它既没有相应意识形态的权力体系的支持，又缺乏起码的经济保障，加上海外低层次画廊的影响，大量远离文化问题的人体画、风情画开始出现，但无论如何，这种画迎合了海外市场的口味，由此为画家带来了经济来源的可能性。

然而，1991年出现的明显的经济发展势头以及市场因素的迅速增加，再一次将大陆旧有社会结构的危机问题显露出来。多年来经济界关于"计划"与"市场"的争论被实际的经济生活的发展给"悬置"起来，文化艺术机构已经面临彻底解体，国家政府把文化艺术的生存问题交给了社会，而实际上是交给了市场。

一方面，文化艺术稳定的经济前提在进一步削弱；另一方面，社会经济生活日趋商品化，这促使艺术界越来越多的人士不得不去思考在不久的未来，艺术的发展基础及方式究竟是什么。正是在这样的背景下，"广州首届九十年代艺术双年展"成为大陆艺术界的一次涉及九十年代艺术发展的基础及其方式的操作尝试。

[20] 陈孝信执笔完成的双年展"鉴定评审工作总结报告"中是这样介绍评审机制和评审原则的：

全体评委鉴委成员经过充分讨论，用投票方式认定了"双年展"的评审机制。其要点是：（1）由全体评委（包括艺术主持在内）、鉴委成员在内一起参与初选工作，在600件送展作品中确定出400件入选作品，其余部分为落选作品。（2）原则上由评委确定获奖提名总数为100件。如果出现空缺，其空缺部分由鉴委经过讨论来补足（此项议案后来被否定了，提名奖名单全部由评委提出）。（3）每个评委成员对27件提名奖作品写出《评审意见书》。（4）全体评委成员（包括艺术主持）和3名鉴委成员（学术总监、鉴委主任、副主任）对100件提名作品进行投票表决，确定出其中54件最后提名作品，将其连同全部评审意见书一起递交艺术主持裁定。艺术主持在54件最后提名作品中裁定出文献奖（2名），学术奖（5名）、优秀奖（20名），即27件正式获奖作品，作为终裁结果予以公布。

评审原则是本届"双年展"组委会提供的，其内容有以下几项：

（一）依法原则

评委进行评选应依据国家法律，遵守《著作权法》、保障所有参选作品作者的合法权益。对于下列情况之一的作品，评委依本条例享有拒绝评选的权利：

1、违反宪法法律，损害公共利益；

2、侵犯他人著作权的；

3、露骨宣传色情的诲淫性作品；

4、其他损害中国传统文化形象和不利于艺术创作的情况。

（二）学术原则

评委应本着学术至上和鼓励多样化的艺术风格的指导思想，以自己的知识、

智慧和严肃的艺术评价标准，进行评选工作，努力挖掘具有较高学术价值的优秀作品。

（三）平等原则

所有不属于评选原则第一条所列情况作品，均有资格获得入选、提名和获奖的机会，评委在评选中不得因任何原因给予有关作品、作者不平等待遇。

（四）责任原则

评委应严肃认真地完成各项程序的工作，在评选阶段应各自独立地进行提名工作，避免相互商量和通过任何方式影响其他评委的评选意见。

（五）保密原则

所有评委负有保密义务，在8月23日至10月20日期间，评委对评选结果和评选过程不得在任何范围以任何方式泄露给第三者。否则，由此造成的损失和不良影响，泄密者必须承担全部责任。（《理想与操作》四川美术出版社，1992年版，第57－58页。）

[21] 双年展“鉴定评审工作总结报告”中是这样解释这个标准的：

根据“评选原则”第二款“学术原则”的精神，通过充分讨论，大致上确立了“以学术标准为主，以商业标准为辅”的评审标准。所谓学术标准，包括了几个方面，即：（1）艺术语言的直观效果；（2）艺术内涵的文化针对性；（3）艺术传达的有效程度；（4）材料质地优劣与制作技巧的高低等；（5）以上诸项都必须从中国油画的现实水平出发，而不能照搬、照抄欧美的标准。所谓商业标准主要考虑到目前的油画市场还很不健全，到处都有所谓“行画”，而且销售情况也看好，所以对少部分迎合油画市场需求的作品，在评审中应予适当考虑。（《理想与操作》四川美术出版社，1992年版，第59页。）

[22] “双年展”受商业化的影响和评委们对市场与学术关系的不清晰和由于商业目的的介入产生的思想与操作的混乱在双年展“鉴定评审工作总结报告”中有记载：

8月30日下午，艺术主持和学术总监、鉴委主任召开了一次碰头会。在这次会议上，皮道坚、彭德代表鉴委对评委投票表决结果中的个别事实提出了质疑。

如舒群的作品，认为它的油画语言不够到位，作品中留有新潮痕迹，不应该列在学术奖内。艺术主持的回答是：舒群的图式具有鲜明的个人色彩，并且由于作品内含的针对性应该给予它一定的学术地位。这样，又驳回了上述质疑。又如，刘仁杰的作品优秀奖都没有入选，有欠公正，希望艺术主持作出调整，但在艺术主持鉴于刘仁杰标出的底价高达6万人民币，坚持不肯调低，为了既坚持展览规则，又避免不必要的纠纷，艺术主持仍然未将刘仁杰放入优秀奖。石冲的作品，认为它具有高超的写实水平、含义深刻，皮道坚、彭德提出应当获奖。艺术主持则认为，湖北作者获奖比例太大（约占1／3），为协调地区之间的关系，只好放弃，或者说忍痛割爱。又如宋永红的作品认为它很有意义，这次没有获奖，表示遗憾。艺术主持认为，宋的作品有可能被误以为带有色情色彩，为避免引起不必要的麻烦，不能考虑给他评奖。（《理想与操作》四川美术出版社，1992年版，第69页。）

[23] 关于艺术主持人的权力，双年展“鉴定评审工作总结报告”记载了当时批评家们的看法：

这次评审采用的是“艺术主持中心制”，同时又补充了“两委制”，体现了民主集中制的精神。但也有个别评委、鉴委认为，这个办法还不够国际化，不够彻底。他们认为，所谓艺术主持应拥有绝对的权力，即入选作品、获奖作品都由他说了算，其他任何人无权干涉。这样做，既可以充分保证展览的倾向性和特色，也可以充分考验出艺术主持人的工作能力和判断能力。类似的办法，在国外

已有先例，为什么国内不可以采用呢？这次评选获奖名单时，就出现了公说公有理，婆说婆有理的现象，这也就是体制本身所带有的缺陷。所以，必须进一步强化艺术主持人的形象，扩大他的权力。（《理想与操作》四川美术出版社，1992年版，第76页。）

[24] 转引自《艺术操作》成都出版社，1994年版，第87—88页。

[25] 八十年代重要的批评家高名潞在1999年与艺术家蔡国强讨论到他策划的纽约中国当代艺术展时是这样认识这个问题的：

现在我们回到纽约的这个中国当代艺术展。从《纽约时报》和其他报刊对该展览的评论可以看出一个转变，即以前他们总是一厢情愿地从适合他们的意识形态的角度去谈中国前卫艺术，认为它是纯粹的政治性的与官方的艺术（本身是一种期待，也是以往我们自己过分推介的问题），转向更为复杂和多层次的理解（尽管还可能是误解）。这正是此展览试图扭转的，至少这次，他极力想去真正认识你的存在。此外从另一个角度，对他们以往最推重的政治波普的作品，他们认识到那大概只是一个利用西方艺术市场使自己在中国成为一个中产阶级的代表的现象。这一点他们现在看得比以前更深一点。他们看到了中国前卫艺术中的机会主义，但他们没有认识到，这些机会主义都是他们创造的。中国艺术家对全球经济化（或谓现代化）的冲击的反应有多种：一是玩世不恭的自嘲、反讽社会，但又利用它致富，可称之为混世魔王，本身反而能获得相对自由；还有一种是关注于自己的国土，对干预国民性有责任感，使自己的艺术活动直接卷入大众消费、市场文化当中去，抱着积极的态度去体验，去反省，去批判，同时是与大众共呼吸的。通过这个展览，西方媒体至少注意到中国前卫艺术并非是他们简单认为的意识形态工具。相反，中国前卫艺术也在批判西方价值观的现代性及其对中国社会冲击所带来的危害性，质疑现代化。（《读书》1999年第9期，第92—93页。）

高名潞关于西方对中国前卫艺术认识转变的理解仍然是表面的。不同时期的艺术在当时的遭遇无疑会受到政治、经济和其他社会因素的影响，显而易见的政治或意识形态立场与隐形的变易的世界观之间没有绝对的性质差异，它们都只能在权力的基础上产生作用，也就是说，存在着政治或意识形态口味的变化以及相应的权力支持。无论对于西方还是东方，绝对真理的时代已经过去，对问题的真理性揭示变得更加模糊和漫长。九十年代中国前卫艺术在国内和国际上的命运始终在说明这个问题，即便是黄永砯代表法国参加1999年的威尼斯双年展，也不过是法国国际政治策略中的一个姿态或一个要素。只是在九十年代末看来，这没有什么奇怪和不自然的。

[26] 双年展"鉴定评审工作总结报告"记录了不同的看法：

（1）本届"双年展"属于具有很强学术性的展览，这种学术性在相当的程度上，带有前卫性质。理由是探索性作品在获奖名单中占了大多数。在入选作品中，同样占有优势。（2）本届"双年展"属于一种艺术博览性质的展览。学术性作品、商业性作品，各种风格、样式的作品几乎都有，具有一种艺术品总汇的性质。（3）本届"双年展"是一个带有较大偏颇性，缺乏全国性的艺术展览。理由是：A．写实油画（尤其是学院派油画）的分量大大不足，比不上上海、北京举办的中国油画展。已送选的优秀的写实油画，最高的待遇也只是一个三等奖，这是不公正的。B．地域性倾斜。这次湖北、湖南的作者中奖率高，尤其是湖北作者，所占比例太大。而其他地区，如东北、北京、上海、浙江等地（素以油画实力著称）几乎没有什么奖牌。这样，"双年展"的全国性就令人怀疑了。（4）还没有割掉商业性的尾巴，所以仍然是一个带有商业性的展览。理由是入选作品中商业性"行画"的比例还是比较大。（《理想与操作》四川美术出版社，

1992年版，第78页。）

[27] 事实上，在"广州双年展"操作机构与艺术家之间的合同里给予了艺术家自我定价的空间，而艺术家几乎都填上了自己作品的价格。吕澎在他发表于《广东美术家》1993年第2期的"广州双年展后的反省与问题"一文里记载了参展艺术家确定自己作品市场价格的心态：

参加"双年展"的作品风格是丰富多样的。百分之九十五以上的艺术家都为自己的作品定了价格，这说明：大多数艺术家已经承认他们面临着艺术市场问题这一事实。从参展艺术家的来信、来电以及自定价格的情况看，由于市场新闻的刺激，由于自己的经济状况的恶劣，由于价格本身能导致成功的神话效果，不少艺术家的定价和索价大多偏高，有的高到令人吃惊的地步。他们只了解偶尔得到的甚至并不完全确实的信息，错误地将自己的作品价格与这类信息看齐，而很少考虑自己的艺术水平、宣传广度、展览效果究竟在多大程度上与自己的定价相吻合。当然，艺术品的定价是极其复杂的，根据我了解的情况，艺术品买卖的最后实现，因素有时难以捉摸。我们当然可以根据经验来判断价格的高低，但是，对于一个很少或根本就没有卖过画的艺术家来讲，一开始就定出让人难以接受的价格是不恰当的。艺术家往往把自己的作品价值看得很高，因此，他希望有一个很高的价格来呼应。结果，艺术品的价值和价格全在市场中得到检验，价格自己定得太高，卖不出去，作品就只是一张布，上面有一些形象和颜料而已。此时，艺术价值就只能在画室里体现。（转引自吕澎：《艺术操作》成都出版社，1994年版，第88页。）

[28] 双年展"鉴定评审工作总结报告"记录：

"双年展"遇到的难题之一是运输和保护。评委和鉴委心痛地发现：个别作品在运输途中就出现了损坏现象，拆开包装以后，无法加以评选。为此感到十分遗憾。还有艺术品的保护，尽管组委会工作人员尽了很大努力，但由于库房条件等项原因，仍有保护不善的现象发生。这就提出了一个十分有意义的问题：中国极需成立艺术品运输公司和保险公司一类的机构来解决上述问题，其实以往的所有展览，也都不同程度地存在上述问题。

还有艺术品如何投保？为了在出现某种损失时，能得到相应的补偿，必须建立艺术品保险制度。而目前中国，还缺乏这项制度。（《理想与操作》四川美术出版社，1992年版，第79－80页。）

关于"双年展"导致的最大的争议是获奖艺术家的奖金兑现和艺术家作品的退还问题。由于"双年展"组织机构与艺术家签署了正式合同，因此，前一问题最后通过诉讼得到了法律的解决。至于大量艺术家的作品没有依照合同按期退还，甚至"退还"因主办企业的经济和道德原因而永远不能实现，这些遗留问题给以后参加展览的艺术家和展览举办者以深深的提醒。

[29] 《艺术·市场》第8期，第2页。

[30] 尽管如此，双年展的展出仍然得到了广东美术家协会和广州市文化局的认可，广东老一辈画家汤小铭、林墉、潘家峻对广州双年展给予了明确的表示支持的意见。为了回避不同的艺术思想的冲突，双年展的批评家们采取了强调"艺术走向市场"的概念，因为这个概念与这个时候中国政治核心的指导思想保持了一致，而将可能出现的波普艺术和其它现代艺术样式会带来的矛盾避开不谈。

[31] 这种展览方式在1989年"中国现代艺术大展"上最先采取。不过，操作这个充满危机的展览的高名潞没有制定具体而详细的游戏规则，因而在很大程度上，属于一次偶然性行为。

[32] "后八九"巡回展展场及时间如下：

实际上，按照张颂仁的看法，是"追昔"（Reckoning with the Past）这个展

| 1993 | 30January-28February | Hong Kong Arts Festival 93, Hong Kong Arts Centre, Hong Kong |
|---|---|---|
| 1993 | 2June-15August | Museum of Contemporary Art, Sytney, Australia |
| 1993 | Summer | Melbourne Arts Festival, Melbourne, Australia |
| 1995 | 12April-28May | Vancouver Art Gallery, Vancouver, Canada |
| 1995 | 17December-18February1996 | University of Oregon Art Museum, Eugene, Oregon, USA |
| 1996 | 23March-19May | Fort Wayne Museum of Art, Fort Wayne, Indiana, USA |
| 1997 | 14March-11May | Salina Arts Center, Salina, Kansas USA |
| 1997 | 7June-8August | Chicago Cultural Center, Chicago, USA |
| 1997 | 5September-2November | San Jose Museum of Art, San Jose, California, USA |

览将中国当代艺术介绍给了全世界，“追昔”巡回展展场及时间如下：

Fruitmarket Gallery, Edinburgh, Scotland

3 Aug-28Sept,1996

Sociedade Nacional de Belas-artes, Lisbon, Portugal

22Oct-29Nov,1997

Otago Museum, Dunedin, New Zealand

4March-3June,1998

Robert McDougall Art Gallery, Christchurch, New Zealand

1July-6Sept,1998

Auckland Art Gallery, Auckland, New Zealand

9Mar-18April,1999

Govett Brewster Art Gallery, New Plymouth, New Zealand

1May-13June,1999

Suter Art Gallery, Nelson, New Zealand

1Aug-6Sept,1999

[33] 张颂仁在汉雅轩出版的《后八九中国新艺术》展览序言“迈进九十年代”里这样记录了这个展览的缘起：

“后八九中国新艺术”这个展览缘起于1989年初。在“中国现代艺术展”于北京中国美术馆开幕那天，与栗宪庭兴起了于海外举办展览的构思。栗宪庭是“中国现代艺术展”的一个主要策划人，而我于早一个月在香港刚主办了回顾性的“星星十年”展。巧合的是这两个展览正好将中国新艺术的近史作了个概括的回顾。我们兴致勃勃地将海外展订于1990年，后来由于时局变动而一再延后。翌年与香港艺术中心展览总监何庆基先生商议展场，并邀何兄参与其事。

实际策划事务于1991年春开始，先从栗宪庭初拟的一个名单上汰选，我们俩人花了无数的钟点挑拣作品、寻访画家和讨论观点。最后的选择再跟何庆基敲定。

作品分类的“政治波普”和“无聊感与泼皮风”是采用栗宪庭最早于1991年提出的观点。其他类别的诠释基本由我拟定，参考了栗宪庭、何庆基、廖雯、华立强和任卓华的意见。

[34] 张颂仁在一封给我的信中解释说：在欧美，中国当代艺术最先在专业界中被认可的不是“后八九”和“威尼斯九三年展”，而是九四年的“圣保罗双年展”。

[35] 在美国出版的杂志《TIME》1993年No.6里，桑德拉·伯顿(Sandra Burton)以“中国新前卫”[ Chinaís New Vanguard ]为题这样写到：

Sympathy for Chinaís pro-democracy guarantees record crowds for the show. In money-minded Hong Kong, however, the question is whether dissident art will finally break through to set premium prices.

The artists are more pragmatic about their financial goals. Shang Yang,50,one of China's best-known abstract painters, points proudly to his portrait on the cover of a new mainland magazine titled Art and Market. " If you are worried about corruption, politics is more corrupting than money, " he says. Recently Shang has moved from pure abstract painting to the use of found objects and the construction of representational installations; prices for his works range from $6,000 to $20,000.

Wang Guangyi, 36, has been painting since the Cutural Revolution, and has emerged as a key exponent of mainland China's school of Politic Pop. There was no commercial interest in his work until Tiananmen, when paintings from his oil-on-canvas Mao Series began fetching $2,000 each, mostly from foreign collectors. Today his Great Criticism paintings-superimpositions of Chinese revolutionary imagery and Western corporate logos-sell for 10 times that amount.

1993年2月出版的《亚洲周刊》烙印以"在反思的画布上追寻前卫"的结尾处这样写到:

居间促成中国大陆艺术新潮进军国际的，是美术商人。他们不但认定从中可获利润，也认为中国大陆经济发展将有助推动更大的创作自由。协办"后八九中国新艺术"展的香港艺术中心展览总监何庆基说，如果中国艺术家在国际美术市场上打开销路，他们的作品"是否可以不再被政治化看待，而纯是商品而已?"

[36] 参见《画廊》1996年第1期邹建平:"现代主义:失落的金苹果"。

[37] 栗宪庭认为:"这两种潮流放在整个国际范围看，特别具有个性化和语言上的创造性，当然是在美国波普以及写实、超现实主义这些西方语言基础上的再创造。"(参见《画廊》1994年第4期，栗宪庭:从威尼斯到圣保罗 — 部分在京批评家、艺术家谈中国当代艺术的国际价值一文。)

[38] 参见《画廊》1994年第4期栗宪庭:"从威尼斯到圣保罗 — 部分在京批评家、艺术家谈中国当代艺术的国际价值"一文。

[39] 参见《画廊》1994年第4期黄专:"中国当代艺术如何获取国际身份"一文。

[40] 参见《当代艺术与人文科学》湖南美术出版社1999年版黄专:"90年代中国美术批评中的三大问题"一文。

[41] 参见《读书》1993年第10期，王林:"奥利瓦不是中国艺术的救星"。

[42] 参见《画廊》1995年第5、6期，戴汉志:"政治、美元、赎罪心理和荣誉"。

[43] 张颂仁对这个展览有一个回顾:

"后八九中国新艺术"展缘起于1989年我在香港策划的"星星十年"，刚于1989年1月展出，反应在港台都空前热烈。此展使得我打算把《中国前卫》借去香港。后来此事不了了之。

1991年初春在北京造访国画研究所，跟邓林说打算找栗宪庭和高名潞帮助策划展览，但只有在"前卫"展时碰过头，不太熟，邓林就我走时顺便把我送去他们在后海的大杂院。其时高名潞刚离国去了美洲，栗宪庭对此事很热心和很投入，我们两人就决定合作策划一个大展。

我之后经常上北京，与栗宪庭谈过很多我俩对当代艺术的看法，并一起走访了上面的艺术家工作室。栗主要关心波普和波皮两种现象，而我策划的目标是往海外推出中国新艺术的整体形貌，所以希望综览整个当代的艺坛。后来我决定以

1989年后新出现的文化和思想新触觉为选择界限，对延续了1989后前的表现的艺术家，如果没有新意就不作考虑。“后八九”这个名字是一天晚上我与栗宪庭讨论策划方针时推敲决定的。展览分为六部分，波普与泼皮俩部分由栗定名，其他四部分由我划分和定名。艺术家的选择我俩都有偏好，不过栗坚持的主要还是波普和泼皮的几个主将，我其他的选择他没有太大的疑议。由于此展的设想由我倡议，而且目的是在海外展览，我比较了解观众的立场，所以栗宪庭乐意配合。我对他的艺术触觉很欣赏，也乐于接受他的建议。由始至终，跟栗合作是很愉快的经验。

不是栗宪庭允许的话，艺术家亦不会轻易地让我们带走作品。至于选择具体的展品，基本都由我作最后决定，这亦因为展览的一大部分展品是协定由我买断的。我当时与海外正联系巡回展出事宜，无法预定退作品日期，所以买断是个较干脆的办法。

从1991年初至1992年11月征集最后一件作品（邱志杰的毕业创作《今天》），很多朋友出过力，其中最费心神的是廖雯。展览是1993年1月底开幕的，画册没赶得及，最后在1993年4月付梓，总编辑是精通中文的美国Valerie Doran小姐。所有编辑事宜由香港汉雅轩同仁集体帮助。

具体的展出安排最关键的得到何庆基协助，由于他的合作，“后八九中国新艺展”成为1993年香港艺术节的主题展。开展前后，由于Nicholas Jose的介绍，悉尼当代艺术馆来洽谈，于1993年五次出国到澳洲，成为此馆历年来观众最热闹的展览。

巡回美洲从1995年春至1997年，所有巡展事宜委托美国ATAA（美国艺术联盟）。由1993年1月始，至1997年11月结束，“后八九中国新艺术”的展览生涯共经历了整整四年。（引自一封给我的信）

---

**第四章注释**

[1]《艺术潮流》1993年第3期，祝斌、鲁虹：“湖北波普艺术”。

[2] 引自舒群的一份私人文件。

[3] 1988年，任戬、舒群从东北调入武汉大学建筑系任教；1990年，王广义从珠海画院调入武汉湖北工学院美术系任教。舒群在一份私人文件里写道：

90年代初，湖北的“波普”运动据我所知应该与王广义关系重大，因为当时湖北本地的艺术家中没有真正意义上的全国级名流，故王广义的知名度一直使湖北艺术家羡慕不已，尤其是魏光庆、袁晓舫等人更是天天围着王广义屁股转，而魏光庆又是湖北艺术家中最有影响的，因此魏光庆的创作取向又成了其他湖北艺术家争相效仿的准则。再加上我和任戬这样的'85老将都搞“政治波普”，当然这种创作取向也就成了其价值不容怀疑的历史性抉择。正是在这种“社圈意识形态”的马太效应作用下，湖北的“波普思潮”才形成运动的规模。如果没有王广义调至武汉，我敢肯定湖北的艺术写作一定会是另一种面貌。

[4] 顾丞峰在他的中国波普倾向中这样记录到：“1991年后期和1992年，中国波普已形成一股潮流，只是在等待合适的机会登上画坛占据主流之一的位置。这个机会终于到来——1992年10月在广州举办的油画双年展提供了契机。该展览完全由民间出资，由一些对中国前卫艺术有研究的批评家主持遴选。在这个基本前提下，湖北波普之潮被集中地凸现出来。”引自《九十年代中国美术 1990—1992》新疆美术摄影出版社，1996年版，第94页。

[5] 引自《九十年代中国美术 1990—1992》新疆美术摄影出版社，1996年版，

第92页。参见顾丞峰："中国波普倾向"。

[6] 见《理想与操作》四川美术出版社，1992年版，"'双年展'作品的基本估计"，第34页。

[7] 见《理想与操作》四川美术出版社1992年版，第134页。

[8] 任戬在1991年8月4日的一份说明书上这样解释自己的作品：

从国旗本身来说，构成国旗的图形是代表那个国家人民的视觉最简约、公定的图式，意义图腾的视觉最佳选择——最抽象的意义符号，由此也对应了康定斯基（Wassily Kandinsky）、马列维奇（Kasimir Malevich）、莱因哈特（Ad Reinhardt）的视觉学科本身的工作。这样，意义和图形本身都被消融而化为合一状态，两者不可分离。这样，它既是意义又是图形而不被分离所误解。这就构成了符号，而当把这些符号集邮时，预示着多元的汇流与新的整合。

条形码提供视觉的流通感，在流通线中的国旗将被分解。

12343567890是工整符号，与它相比任何国家文字都不公正。

2000是指待目地（原文如此——引者），人们心中的一种期待——世纪末的新可能性意指。

任戬的文字有游戏性质，只是在九十年代初，艺术家可能认为这样的文字表达了一种严肃的思考。很快，任戬发现，艺术没有严肃的逻辑，艺术仅仅与权力和其他过去很生疏的因素有关。

[9] 《江苏画刊》1990年10月号，王广义"关于清理人文热情"第17－18页。

[10] 致吕澎私人信件，1991年2月17日。

[11] 致吕澎私人信件，1990年11月1日。

[12] 《创世纪》1993年创刊号第45页。这份杂志创办于西安，但很快就停刊了。

[13] 在一封写于1990年11月1日给吕澎的信中，王广义写到："我最近正在着手搞一批解决商品经济问题的后波普类作品，你如果在12月来武汉就可看到！你如来不了，我年底拍片子寄给你！我想你会为我的这些新作高兴的！"

[14] 参见白杰明："出口、土口、把口——来自中国艺术性的推销"，汉雅轩：《后八九中国新艺术》1993年第35－39页。英文原文为：June 4 and the repression that unfolded in its wake did not close China off from the world again. Factions in the government were soon forced into an uneasy compromise and it is the resultant stalemate in the early 1990s that has made even cynicism a near comic platitude. While it is the general rule that totalitarian government have a low toleration level for satire, from late 1990 political satire of a type not formerly seen in China was beginning to appear. In early 1992, satire and the widespread attitude of cynicism even made it onto television with the screening of the sitcom "The Editors." Not only was the series given government awards, the language of the Beijing liumang found popularity with a mass audience and the media promoted it. It is doubtful whether the style of flippant cynicism seen in all the arts in China today would have been similarly welcomed during earlier periods of official "liberalisation" in 1986 and 1988-1989. Even the orthodox don't know what orthodoxy is any more. June 4 provided independent artists a chance for transcendence; the egregious failures of totalitarian government to be its ruthless self then stole that moment away. China has joined the world, and the works in this exhibition reveal to what extent this has happened.(P.XLVIII-XLIX)

[15] 参见未正式发表的《中国当代艺术研究文献资料展第二回展（1992广州）研讨会会前文献专集》中栗宪庭的文章"89后中国大陆艺坛的政治波普风"。栗宪庭的这篇文章以不同的文字分量和组织方式出现在1992年底以及1993年的一些出版

物中。

[16] 栗宪庭于1995年在"从国家意识形态出走"展览图录的文章里写到：

九十年代初，我集中推荐了"政治波普"与"玩世写实主义"两个艺术潮流，并于1993年初在香港筹划了主要包括这两个潮流在内的"后'89中国新艺术"展和悉尼的"Mao" down to "Pop"展。另外，德国柏林世界文化宫1993年初的"中国前卫艺术展"，其后的英国牛津博物馆等地的"中国前卫艺术展"，所选画家，大多与我推出的艺术家重复，以及第45届威尼斯双年展，第22届圣保罗双年展等，也不例外。这标明中国当代艺术中哪一类艺术家在国际艺坛上走红。在中国当代艺术与国际艺坛隔绝了40多年之后，这无疑是十分可喜的现象，它使中国当代艺术可以获得一个与国际艺坛对话的机会，对中国艺术的发展将产生不可估量的影响。但我们必须看到它的另一面，即从走红的艺术家以及对他们的宣传、评论多热衷于政治因素看，说明了其走红的原因，即与中国意识形态对立的西方意识形态在起着作用 —— 这种走红在某种程度上使中国新艺术陷入不同意识形态对立、冷战和冷战刚刚结束这个纷杂的国际政治大背景的陷阱中。同时这个陷阱成为双方的陷阱，一方面，使生活在西方的人们容易形成一种思维定式，即把中国的艺术和它的意识形态联系起来的 —— 对中国艺术作品中的政治符号如毛、文革、军人等过于敏感和夸大，甚至把一些非政治化的形象政治化。尽管，政治性是中国当代艺术的一个特征，但更重要的是，这些作品是以什么方式去使用政治符号的。"政治性"不是意识形态对抗的工具性，而是对特定区域文化、政治资源的利用，是把人的特殊处境作为体验人的普遍性的一种方式，同时也是把中国现实作为人的现实去关注的。艺术家作为人，他的作品是他对其生存感觉的表达，是对意识形态的超越，他们在作品中表现出的生存的无聊感，对政治的调侃，以及作品中的幽默、反讽与自我嘲讽，恰恰是对政治的消解态度，是作为生存在政治意识形态压力之下的一种自我超越和独特的人文感觉。从这个角度说，他们作品中的政治性恰恰是它的非政治性。因此，我希望西方的同仁能从这个意识形态对立的立场中出走，真正平等地对话。

历史地看，正是"意识形态对立的立场"导致政治波普和玩世现实主义这类艺术在以西方为主导的国际社会中获得认同，没有这样的背景，中国当代艺术在国际社会中取得成功是不可思议的，因此，所谓"真正平等地对话"只是一种乌托邦。

[17] 在谈到选用"大批判"符号时，王广义回忆说：

我选择大批判极其偶然。有一次搬东西，找到一本破的报告材料，我觉得挺有意思，首先从视觉上觉得有意思，当我决定把它作为创作材料的时侯可能和波普的概念有关。大众的、流行的、家喻户晓的，在中国找到这种材料是最理想化的，所有人都知道，也符合波普这个概念。我这时候弄《大批判》，想对它进行改变，在小板上尝试着改变，但我发现改变之后毫无意义，特别没感觉。后来我第一个作品就是放了一个可口可乐，主体的东西实际上一模一样。实际上对一个大批判报头没必要打格放大，但我为了保持那感觉就打格放大了，而我发现非常好。当时弄出第一件作品时自己感觉成了，挺有意义，这两种东西和外来商品并置，往文化上说就是挺对路。（引自《王广义访谈录》整理：邱丽君，1998.9.22）

[18] 参见《北京青年报》1991年3月22日第6版，"走向真实的生活"。

[19] 在杂志WINDOW1993年2月5日刊出的一篇题为A reflection of changing times的文章里，作者这样介绍艺术家王广义的自我陈述：

In an interview with Window during his brief stay in Hongkong last week Wang talked about his paintings and the ideas behind them.

I used to believe in art for art's sake, but not anymore,"says Wang, a tall northerner who sports a beard, something rarely seen among his fellow countrymen. "My paintings are my thoughts in picture form. Through Great Criticism, for example, I try to express my view on both the ideology of the Mao era and the current craze for Western consumer products in China. The paintings tease both.

Political or ideological movements have been so much a part of the Chinese life in the last few decades, pop art simply cannot escape it, says Wang explaining his fascination with political themes.

In fact I like Western consumer goods too," he continues, taking a puff of a Yves Saint Laurent cigarette,"but at the same time I can't help looking with a critical eye at the impact of Western pop culture upon Chinese youth nowadays. The worker-peasant-soldier images in my art was my way of expressing the paradox. I can't say that my thoughts on this issue are crystal clear, but I feel it is the vagueness that inspires me in the first place.

[20] 有趣的是，《后八九中国新艺术》的目录编辑栗宪庭本来在大陆是可以发表自己的文章的，而《时代》周刊却偏要说明这是一位在中国大陆不能发表文章的批评家。杂志提示栗宪庭与张颂仁之间保持合作时这样描述："The gallery owner worked closely on the catalog with Li Xianting, a prominent Beijing art critic who is forbidden to publish inside China."

[21] 引自《后八九中国新艺术》第7页（何庆基）、第2页（张颂仁）Many artists in this exhibition play glibly with political images and themes, most conspicuously that of Mao Zedong, whose renewed popularity in China dates from the late 1980s, reaching a height in 1991-92. Elsewhere I have commented on this phenomenon in terms of "camp transition," one in which a former style of politics "which has lost its power to dominate cultural meanings, becomes available, in the present, for definition according to contemporary codes of taste." A number of artists here have taken to playful mis-representations and rehearsals of the Chairman. They include wang Guangyi, Liu Dahong, Yu Youhan, Wang Ziwei and Liu Wei. "It is not surprising, however, that much of the cultural iconoclasm that plays with Chinese political symbols tempers its irony with a disturbing measure of validation: by turning orthodoxy on its head the heterodox engage in an act of self-affirmation while staking a claim in a future regime that can incorporate them. On this most sublime level Mao has become a consumer item." Mao and other dated icons of the militaristic phase of Chinese socialism can now safely be reinvented for popular and elite consumption. Madonna titillates her audiences with naughty evocations of Catholic symbols, ones that are culturally powerful and commercially exploitable. Political parody in China works in a similar fashion. (P.L)、第48-49页（韩杰）：Disillusionment permeates Wang Guangyi's canvases. And again, we participate in a collusive act - he knows that we know what he knows. We know that to paint in the heroic mode now is an anti-heroic act. We laugh at his ironic juxtapositing of commodities, Marxist and capitalist, sold by ideological and entrepreneurial purveyors with equal cynicism. We do him an injustice if we think him only a jester a la Warhol: his stance is more engaged, his intent more political. However, he may be seriously misguided if he is equating these false roads to earthly salvation. Fair to attack them both, misguided to make them equivalent in human costs and consequences.(P.LXIV)。

[22] 在1997年2月出版的中国美术家协会机关刊物《美术通讯》中，发表了以曾经画毛泽东和以后画中国领导人而知名的老画家李琦在中国美术家协会召开的学习中共六中全会精神座谈会上的发言。这位美术界的丧失影响力的"权威人

物"在题为"擦亮眼睛"的发言中对"政治波普"给予了攻击，并把这个艺术现象所涉及的问题上升到国家的"精神文明"的程度。当然，发言中，李琦表现出太多的无可奈何，他注意到"有那么多'政治波普'作品的'第三届中国油画年展'"的后援机构是中华人民共和国文化部艺术局，甚至展览"3位'策划人'中竟有艺术局负责美术工作的官员的名字！"（《美术通讯》1997年2月号第3－5页。）《美术通讯》是官方艺术界的媒体，这份非正式发行而只在美术领域流通的刊物几乎没有任何影响力，李琦的发言甚至很难被有效地、被更多的媒体传播，这样，不像历史上曾经出现过的那样，这时的"权威人物"说的话仅仅是说说而已。

[23] 艺术杂志《美术》1995年第7期转载了于同年1月13日出版《南方周末》中的一篇署名为周易的文章，"'政治波普'在巴西引起风波"。该文报道了张颂仁将余友涵、李山等中国大陆艺术家的作品送往巴西圣保罗参加"圣保罗艺术双年展"引发的情况。

这篇报道事实上涉及到了意识形态冲突和市场产生改变游戏规则的作用等方面的问题。报道特别强调了艺术品的"走私"问题。可是，在中国迅速有效的市场的自由交换原则使这个问题显得没有价值和完全不得要领。在国内，尽管"政治波普"倾向的作品展出机会不多，可是，这些作品通过买卖的合法化进入国际艺术系统。在没有特殊的国家间利益交易的背景下，汉雅轩画廊老板张颂仁依赖于私有财产受到保护的资本主义的法律背景和国际艺术系统的支持，将从艺术家手中买过来的作品送到国际展览会上，使艺术的自由成为事实。可以想象的是，报道所透露的"针对美术品走私日益严重的现状，文化部市场局正与国家海关部门协商，加紧制订《关于美术品进出口的管理规定》"这个目标没有达到，因为当代艺术品的交易受到了自由主义市场原则的充分支持和保护，陈旧的意识形态没有得到有效的权力背景的支持。这个不大的事件也表明了市场对政治暴力的消解成为日常艺术活动中的一部分。

[24] 引自《雄狮美术》1993年第5期，第99－100页。

[25] 引自《王广义访谈录》整理：邱丽君，1998年9月22日

[26]《后八九中国新艺术》1993年版，第59页。

[27]《圣保罗中国艺术展》1994年版，第7页。

[28] 在《后八九中国新艺术》第59页里收录了余友涵的一段文字：

毛泽东本是提倡"破四旧"的，他反对"龙凤图案"这样的帝王迷信，可悲的是对他的盲目崇拜构成了一种新的"龙凤图案"，这也是当时时代的特征。

[29] 未发表。

[30] 引自《艺术界》1996年8月号。

[31] 引自《刘大鸿》Published by Schoeni Fine Oriental Aart.Hong Kong.1992年版，第22页。Germie Barme原文为:More than any other painter in China today Liu Dahong is the artist laureate of the Reform.

[32]《美术文献》1994年第1期。

[33] 魏光庆1993年9月回答祝斌的一个提问是有趣的，这位艺术家的陈述反映出九十年代艺术家中比较普遍的看法：

祝：我很想知道，关于艺术家的声誉和艺术作品的实际价值这两者之间，你更看重哪一方面？

魏：作为一个成功的艺术家，这两者必须兼备。我们处在信息年代，很难逃避大众传播、商业消费和名人效应的浪潮。不管是什么样的艺术或看法，都能从这些渠道中传播出来。

因此，艺术家既要有知名度，又需要创作出有价值的作品，才能引起公众的

注意。"凡高神话"已成为遥远的过去。艺术家如果没有一定的声誉和具有竞争力的艺术作品，就会在无情的商业消费的社会，落入可悲的"凡高神话"中。因为我们所处的时代，进入历史的只能是那些引起大家注意，在文化中生效并具有意义的艺术作品。（《美术文献》1994年第1期，第56页。）

---

**第五章注释**

[1]《江苏画刊》1994年第7期，第17页。

[2]《江苏画刊》1994年第7期，第17页。

[3] 徐虹在她的简历中写道：

1960年，上海。幼儿园老师在与家长联系的本子上连续记载了：这个女孩尽可能地不守纪律，包括和男孩打架。

1971－1976年，上海。中学4年，学校成绩评语上常是"骄傲，不虚心听取群众意见"。

1981年，上海师范大学艺术系。一名女生经常舌战6名男生。（《美术文献》1995年总第4期，第54页。）

[4] 徐虹在富于引导性的提问中是这样确立问题的焦点的：

如果有人看了你的作品认为："妇女只关心她们个人的感情，关心身边的琐碎小事，根本不关心大文化和社会"，这种说法隐含着社会大部分人包括女性自己的一种看法：即女人生来是为爱情和母亲作准备的，可以为这两种"东西"奉献一切，其它事物与之相比都显得无足轻重。女人显得比较感性（包括你认为就是在"母与子"的题材上卡萨特等女画家的作品不如拉斐尔主要是缺少理性），而男人关注社会公益，探索更大范围与人类有关的问题，因此男人较理性。感性是理性的基础，是较理性低一级的认知，理性优于感性具有盖然性，因此男人高于女人。你是怎样看待这种认识的，希望比较详细地就这一问题谈谈你的看法。

作为女性画家的阎平回答：

女人和男人中都有许多只爱关心琐碎小事的人，不仅仅是女人具有这种性情。在历史上，有的女画家，如：柯勒惠支和穆希娜，都偏爱关心社会问题。而如：莫迪格里阿尼、维亚尔、雷诺阿这样的大画家，却偏爱小题材、小生活。都说女人是为作母亲、为爱情作准备的。可俗话说孤掌难鸣。所以，男人同样花费很大的精力甚至生命来造就这样的气氛，我觉得男人和女人在这方面付出的差不多，至于男性和女性谁的理性多，谁的理性少，我并不认为是由性别造成的，而是后天如何教育和培养造成的。（《美术文献》1995年第2期湖北美术出版社。）

[5]《江苏画刊》1995年第2期，第18页。

[6]《美术研究》1996年2月号，第46页。

[7]《原女性艺术》云南美术出版社，1995年7月版。

[8]《美术文献》1995年第2期，第5页，湖北美术出版社。

[9]《原女性艺术》1995年7月版，第35页，云南美术出版社。

[10]《画家》1988年总第8期，第5页。

[11]《美术文献》1995年总第4期，第43页。

[12]《当代艺术》1997年总第13期，第72页。

[13]《当代艺术》1997年总第13期，第21页。

[14]《世纪 —— 女性艺术展》1998年版，第111页，世界华人艺术出版社。

[15]《世纪 — 女性艺术展》1998年版，第127页，世界华人艺术出版社。

[16]《艺术界》1998年5、6月双月号，第94页。

[17]《艺术界》1998年5、6月双月号，第95、99页。

[18]《世纪 — 女性艺术展》1998年版，第116页，世界华人艺术出版社。

[19]《世纪 — 女性艺术展》1998年版，第116页，世界华人艺术出版社。

[20]《画廊》1995年，第5、6合刊，第38页。

[21]《当代艺术》1997年总第13期，第34页。

[22]《美术文献》1995年总第4期，第22页。

---

## 第六章注释

[1] 陈孝信在1999年5月6日的一份回顾文件上写道：

九十年代初，从各地来到圆明园的艺术家越来越多，所谓的"艺术家村"形成了一定规模。在艺术追求上，十分多样，并无固定的想法。可是，生活处境十分狼狈，只能靠家庭接济或偶尔向"老外"、港台画商卖几张画度日。渐渐地，不少人就动起了如何才能卖出画并卖出好价钱的点子来。也就是有了一个生存策略问题。在这方面，国内的"政治波普"和"玩世现实主义"在国外的成功，给了他们中的部分艺术家以莫大的启发。国外的昆斯自然也有影响。于是，后来被称为"艳俗艺术"的作品，渐渐多了起来。1995年6月，我去"圆明园艺术家村"实地考察，在杨卫、胡向东、周云侠等人的画室里，见到了一些画萝卜、白菜、小猪、健美明星、人民币的作品，他们向我介绍，老栗（栗宪庭 — 本书作者）不久前也来看过，说这些作品可以专门做一个展览（即后来的"艳妆生活"展），他愿意帮忙。他们自己也常在一起讨论（其实是预谋）这种"艳俗作品"的样式、画法、出路方面的问题。自然，也想到了一些文化方面的问题。但我当时的体会是，争取名利双收才是他们首选的问题（当然，这在当时也是无可厚非的）。

[2] 随着商业广告产生的月份牌年画，其源头虽然与西方写实主义有关，但写实主义直到清末仍为文人所不取，认为"非雅赏"（张浦心）。这是郎世宁不得不汲取中国画的线条、平光的造型方法进行创作的原因，郎取中揉西的风格又影响了清末的工艺油画，这种工艺油画淡化了为文人与专家所欣赏的笔触表现性，这点正是文人水墨画与西方油画都强调的东西，使把写实油画转换成一种中国式的通俗风格。月份牌年画使用碳精粉加水彩的方法，更加发展和完善了一种光滑、鲜艳、漂亮和喜庆风格，而且由于它配合了中国的新年和大批量印刷，使其成为更加通俗的画种，以臻于1949年后，月份牌年画迅速普及到广大农村，取代了木板年画的地位。1958年，一些美术工作者曾对月份牌年画垄断市场的现象作了调查，结论认为"群众喜欢鼓鼻子鼓眼的造型，喜欢风格很光、很干净"（薄松年）。"年画不单是为了美化，还要图个吉利"、"我国人民一般以红火象征吉利"。（毛冉生引文见1958年《美术》4月号、6月号。）

五十年代初，国家曾组织过大规模的年画运动，许多著名的油画家、版画家都参与了这个运动。当时的年画风格是勾线加立体造型，介于木板年画与月份牌年画之间。几乎同时，董希文创作出了有年画风格的《开国大典》。其后的若干年，我们接受了苏联的影响，除了反映新生活、为党的路线服务外，重要的是加强了写实的基本功，另外戏剧化的情节性，给中国艺术带来很大影响。其实，情

节性正是宋元以后的中国文人画抛弃的东西，但它一直保留在民间艺术中，诸如木板年画中的“戏出”等。因为情节性就是“生活本来样式”，因此它本身就具通俗性。尽管如此，1957年的反右运动，还是给了学苏一边倒予以很大的冲击。1958年，又大张旗鼓地重提延安传统，重提民族风格，包括前面提到的给艺术界一向瞧不起的月份牌年画正名。1958年，中央美术学院附中全体教师再次创作了具有年画风格的油画《当代英雄》。直到文革艺术的红光亮，这条线索十分清晰。至此，由迎合大众的消费途径发展而来的月份牌年画，与国家意识形态化的吸收农民艺术而来的国家正统艺术，在趣味和审美价值观上合流。

合流的原因有三：一、毛泽东接受列宁关于文艺是党的革命机器上的螺丝钉的观点，而革命的重要策略是发动群众，因此为教育团结人民，自然要求文艺为工农兵喜闻乐见，而工人以及军队的成分，大多来自农民，因此为工农兵也即为农民。二、毛泽东及其共产党的领导阶层，也大多来自农民，自然上下一致。三、列宁曾经说过，革命的胜利就是人民的节日。共产党夺取政权之后，像庆祝节日一样欢庆胜利，而中国的最大节日就是过年，农村过年最红火，红光亮以及年画的喜庆风格就自然成为革命胜利的象征语言。实际上，从五十到七十年代，绝大多数的中国人，就是在与世界完全隔绝的状态下，不断地陶醉在自己制造的种种“人类伟大胜利”的欢乐中的。

这种艺术与审美观的转换，是通过以无产阶级专政为核心的阶级斗争的意识形态实现的。辛亥革命和五四运动，从物质与思想上给了士大夫文化以重创。共产党夺取政权后，田地财产的重新分配，士大夫文化的主体——残存的贵族、乡绅、旧式文人，连同近代新兴的资产阶级、暴发户，一起被打倒，士大夫文化及其生活方式的社会物质基础也就彻底被摧毁了。1949年后的一次又一次的政治运动，破四旧、立四新，士大夫文化的思想基础也被清除殆尽了。而且，1949年后铲除的不仅是士大夫文化，还包括五四运动以来的资产阶级新思想。破旧立新，灭资兴无，往后打士大夫文化，往前打资产阶级文化，所剩的就只是无产阶级文化了。而无产阶级文化的实质，即如前面提到的合流——以国家意识形态为核心并由国家意识形态转换出的农民文化形态。除此之外，就社会主流文化而言，我们没有创造任何有价值体系的文化形态。因此，1949年以来，运动不断，潮流迭起，而每一种潮流的震源都来自政治的变化，每一种潮流又波及生活的方方面面。仅举城市建设为例，五十年代大规模拆除旧城墙、旧建筑，为的是“打碎一个旧世界，建设一个新世界”。具体看天安门广场的改造，拆除了大清门和千步廊，就原来设计思想的角度看，紫禁城已不完整，而广场扩大了，那是为了国家检阅军队和群众游行——来自苏联模式——的意识形态的需要。七十年代每一个城市都模仿人民大会堂和天安门广场建立了“万岁馆”和广场，同时每一个城镇的角落都矗立着标语牌和毛主席的雕像。八十年代开放以来，一会儿某领导要现代化，高楼便拔地而起，一会儿某领导说要民族化，楼顶便戴上绿帽子。今天北京盖了几座镜面玻璃高楼，明天就会在全国每一个城市看到玻璃高楼，今天流行瓷砖，明天瓷砖就会贴满全中国大大小小的房子。在中国几乎所有的大城市，你都看不到完整的城市建筑的历史和文化脉络，看到的只是意识形态的痕迹，以及完全没有任何文化价值支撑的庸俗不堪的房子和街景。在当今城市建设中，残存的传统民居依然不断地遭到破坏自不必说，新建筑的“穿靴戴帽”，也不过是简单庸俗地搬用了传统的某些符号。至于现代建筑，既无细节可看，更无可看的整体造型，我们没有现代建筑所依赖的现代艺术对造型构成的研究、对材料美感的

研究等文化的基础，因为我们从来就是反对现代艺术及其审美价值的。我们要民族风格，却丢掉了自己的传统，我们要现代化，却拒绝现代审美观念，就主流文化价值而言，除了意识形态，我们还有什么呢？这不是建筑师的责任，因为我们的建筑师在强大的意识形态及其主体——领导层面前常常是无能为力的。

国家意识形态及其主体——来自农民的无产阶级领导层，为革命的胜利自然找到表达它的表现形式——火红与通俗，1949年到七十年代末，我们被火红的色彩和简单易懂的口号所包围，哪怕日常生活中使用的茶杯、书包、床单，都会用红旗和口号来装饰。八十年代开放以来，几十年来建立的革命价值观，在大众心中失落。随之港台轻松的流行文化乘虚而入，歌星、影星代替了革命英雄而成为青少年心中的偶像。虽然西方思想及其他精英文化书籍的大量译介，使处于边缘的中国精英文化找到了反省和拯救自己文化的他山之石，但仅仅是几年时间，便在八十年代末的政治事件中碰得头破血流。其实，在伴随着西方精英文化涌入中国的同时，西方消费文化也随着合资企业及其产品——影视、时装、流行歌曲、快餐等——从日用品、食品到视觉、听觉，几乎全面渗透到了中国大众的衣食住行的各个方面。精英文化还没有来得及喘息，经济大潮便在九十年代上半期达到空前的高涨。但是，在这浮华的背后，我们依然看到一张巨大的国家意识形态的网，它像个安全阀，滤掉了那些伴随消费文化而来的某些伤害或可能伤害中国意识形态的观念，只剩下五光十色的发财梦想。或者说中国国家意识形态像个转换器，把涌入的西方消费文化转换为中国农民式的发财梦想。于是，把压抑太久的财神爷给请出来之后，福禄寿禧，荣华富贵，财源茂盛，8888，乘着经济大潮的东风借尸还魂，红色——这个标志中国农民的喜庆的色彩，在完成了其革命的历史使命之后，又重新粉墨登场：大红灯笼代替了红旗，各种红色广告和标牌代替了红色标语，霓虹灯这个西方消费文化创造出来的兴奋剂，在中国几乎是清一色的以红为主的大红大绿，花里胡哨。这种趣味同时反映在我们的日用品、家具、服装、建筑上，无论我们走到哪里，拿起什么，几乎都会碰到花里胡哨的东西，甚至连电器这种引进的洋玩意儿，都会在上面装饰上五彩的闪光装置，常常让人哭笑不得。

这种红火与花哨即是一种农民式的暴发趣味。所谓暴发，一方面，即这种红火作为喜庆的象征语言，脱离了农民文化原有的技术和语境，像一夜之间"发了财"，质朴变成没有根底的浮华；另一方面，作为引导源的西方消费文化本身就是暴发的产物，中产阶级早期也以模仿贵族生活、贵族趣味作为目标，但由于没有贵族那种世代相传的文化积累，使使他们追求的华贵、富丽变成过于耀目的艳俗和浮华。其三，暴发的趣味把红火作为表征，是一种没有审美价值转换的现实功利性的直接流露，它是通过国家意识形态，继而通过消费文化这种现实力量召唤出来的，不属于传统或现代的任何一种审美价值体系，所以它呈现出一种即时性、功利性和浮华特征。其中现代设计的参与是重要的一个环节，因为现代设计作为现代社会审美文化的价值支点之一，是经历了由精英文化参与的整个社会审美观的价值转换。诸如霓虹灯、日用品等审美趣味出现杂乱、花哨、艳俗的浮华特征，正是因为没有现代设计这个价值观的支撑造成的，如果有现代设计这个审美观念的支撑，即使是红火和花哨，也可以被转换成有民族特色的当代审美趣味。（《当代艺术》第15辑，湖南美术出版社，1998年2月版，第4－6页。该辑为艳俗艺术专集，副标题为"艳俗艺术的语境与定位"。）

[3] 郭小川："中国的艳俗艺术"，《当代艺术》第15辑，第11页。

[4] 参见徐一晖："从社会批判到文化批判"，《当代艺术》第15辑。

[5]《当代艺术》第15辑，第26页。

[6] 艺术家本人"创作手记"。

[7]《当代艺术》第15辑，第24页。

[8]《当代艺术》第15辑，第24页。

[9]《当代艺术》第15辑，第32页。

[10]《当代艺术》第15辑，第31页。

[11]《当代艺术》第15辑，第20页。

[12] 张颐武："卡通一代的神话"，转引自《都市人格与当代艺术》艺术潮流杂志出版社，1998年版。

[13]《画廊》1995年第5、6期合刊第73页。

[14]《跨世纪彩虹——艳俗艺术》，湖南美术出版社，1999年版第3页。

---

**第七章注释**

[1] 易英："前卫话语与商业社会"，《江苏画刊》1995年第11期，第8页。

[2] 见第1章和第2章。

[3] 引自孙平《关于<中国针灸>的工作报告》（未发表）。

[4] 在完成了"消毒"行为后，"新历史小组"着手了"新历史·1993大消费"。也许这些艺术家的内心很快有了变化，他们发现九十年代的中国的消费主义不可避免，开始将艺术与消费的概念联系起来。艺术家们似乎明白了，妥协与和解成为艺术继续生存下去的条件，这样就将作品视为产品，放置于流通过程中增值，将艺术家——作品——欣赏者与生产者——产品——购买者这样的的关系重叠起来。任戬制作了《集邮牛仔服》、《集邮大花布面料》产品；周细平制作了企业家肖像广告《大肖像系列》；叶双贵制作了《大陶艺系列》等。按照计划，这些"产品"定于1993年4月28日在北京王府井麦当劳快餐厅展示，可是27日晚，艺术家被公安局告之禁展。任戬事后在一份年表中说："在展示会的前后15天中，遭遇了政治、人际、事务、艺术各方面的问题，很累，很疲劳，是艺术生涯中创造力被截断的最痛苦的一次体验。"

1994年，"新历史小组"的重要成员任戬在《新历史1994绿色工程诗风绿2420艺术活动》的新闻发布会上的发言更为明显地表现出商业主义的影响：

这次我们"新历史"艺术家与云南西双版纳诗风绿有限公司、大交响广告公司，联合实施《新历史1994绿色工程 诗风绿 2420艺术活动》，旨在以艺术的方式参与企业产品的促销活动，并以此改变艺术创作的方式。

事实上，这些艺术家对商业与经济运作没有知识，将商业概念引入自己的艺术行为不是出于对商业大潮的无奈就是源自短暂的利益动机，在这样的精神背景下进行的艺术活动显得勉强是可以理解的。很快，像任戬这样的艺术家就放弃了这种勉强的前卫举动，步入中年人的正常生活。

[5] 按照他们的《消毒艺术行动报告》，"病毒"的表征如下：

A政治性病毒：意识形态废墟上的意识形态后遗症。

A 1 红眼症：红——看天下一片红，一片红还是一片红。政治波普、红色泼皮……变色调侃——黑。

$A_2$狂犬症：咬——乱咬乱叫，乱跑乱闹，唐·吉诃德——当代骑士——过去时前卫艺术。

……

B商业性病毒：金币感染的前发性瘟疫。

$B_1$同性恋：艺术家、批评家、商人合谋三位一体，鸡奸。

$B_2$阳痿症：内气亏空，无力进入艺术市场，废了，……精气勃发、无货。

$B_3$早泄症：市场阉割，个体不在，早失早亡……

C自恋性病毒：东方事人家传。

$C_1$东方自恋症：人类文明始于东方终于东方，我是地球的圆心。阿Q爱画圆，就是少了那么一点。

$C_2$窥阴症：江南流水，一看还羞，佳人半遮帘，细细把玩……

[6] 摘自"捆扎兵失了的灵魂"（高岭、郑连杰对话录），载于香港《九十年代月刊》1995年4月号。

[7] 张晓凌在他的《观念艺术——解构与重建的诗学》里是这样说明1992年的重要性的：

1992年差不多可以作为先锋艺术重建"现代性"的标志，尽管这是一个相当模糊的标志。九十年代并非从1990年开始，而是从1992年开始。其理由是，冷战后，中国社会和经济真正的转型是从这一年开始的。在这一年中，中国不仅真正从意识形态社会向消费社会转型，而且不容置疑地被卷入"全球化"的过程之中。这样，中国一方面要面对一个第三世界所特有的社会、经济和文化问题；另一方面，又提前遭遇到后工业社会中人类所面临的共同问题。这就是先锋艺术重建"现代性"的特殊的历史语境，重建的一切问题都将被这个语境所决定。（《观念艺术——解构与重建的诗学》吉林美术出版社，1999年版，第20页。）

[8] 上午9时，观众或参与者被邀请到武大人文馆门前集合。人群到齐后，佩带着红领巾的舒群招呼大家走下通往体育场的台阶，台阶上铺有绿色的条形地毯，台阶两侧有身穿海军军官服装的学生向观众敬礼。走过约有三百米宽的体育场，观众来到通往武大理学院的台阶前，台阶上铺有大红色条形地毯，并再次见到站立在台阶两侧身穿海军军服、颈上佩带红领巾的学生向观众致以类似"纳粹礼"——这是舒群的精神特征。登上台阶，就到了展示"作品"的活动现场。观众的前方是一直通向理学院教学楼的宽阔的台阶，理学院是一幢颇似西方古代城堡式的建筑，两段台阶中间还有比较开阔的平台，"作品"就挂在平台上方的石墙上，起初只看见印有星星火炬图案的红布静静地挂在那里，共8块。不久，音乐声起，是亨德尔的《弥赛亚》，随着音乐声缓缓的节奏，8位身穿少先队队服的女大学生将8面"红旗"徐徐升起。于是，人们看到舒群的八幅油画新作，仍是舒群用一惯的手法绘制的教堂系列，不同的只是增加了教堂室外的景观。接着，响起了少先队的鼓乐声，鼓乐声由远至近，大约由几十个少儿组成的少先队鼓乐队由顶端的楼梯列队而下。在鼓乐声中，少先队员们给每位观众佩带"红领巾"，并向他们致队礼。待这一仪式完毕后，鼓乐队息鼓，广播喇叭响起了"少先队队歌"和"我们的田野"这样的出生于五、六十年代的人最熟悉的少年歌曲。歌毕，"城堡"上方忽然放下十余条红色条幅，上书"向理想致敬，向崇高致敬"，并同时鼓乐齐鸣，数千只鸽子与数千个气球随之放飞。最后广播喇叭中再次响起少先队歌曲，在歌曲声中，观众退席。

[9] 张晓凌在他的《观念艺术——解构与重建的诗学》里是这样分析这个问题

的：

从80年代末期开始，整个社会和文化都被迫进入意义虚无和缺失的时代。从新潮艺术的失败中落荒而逃之后，如何在这样的时代中重建"现代性"，成为先锋艺术再生的首要课题。这一课题实际上隐含着双重任务：以新的艺术价值观和话语逻辑来反省80年代的历史失误，同时，一个新的世界——转型中社会的那些完全未知的问题和经验必须加以探索和把握。前者是先锋艺术重建的历史压力，后者则是它的现实压力。事实上，从80年代末期开始，先锋艺术就一直在两种压力之下做着重建的实验：先在波普艺术的泛滥中完成了最后的政治纵欲，尔后又不得不以痞子式堕落的姿态向世俗社会归降，虽然这两种方式都试图反省新潮艺术的价值失误，但却因为缺乏足够的学理力量和价值反思意义而归于失败。最终，先锋艺术在观念艺术的价值观和话语逻辑中看到了面对历史和现实压力的可能——观念艺术由此成为意义虚无时代的重要表征，并以此承载了先锋艺术重建的重任：反省并解构新潮艺术的价值观、精英制度、本体论和语言体系，以开放的话语逻辑，对现实问题进行价值反思，以此使艺术在重建历史功能中获得再生——尽管这一切均以无意义的方式——无意义的本文构造——表达出来。（《观念艺术——解构与重建的诗学》吉林美术出版社，1999年版第3－4页。）

在该书的第一章里，张晓凌还总结道："正是在新潮艺术失败的政治神学废墟上，观念艺术找到了自己价值起源的依据。"（第18页。）

[10] 转引自张晓凌：《观念艺术——解构与重建的诗学》吉林美术出版社，1999年版，第123页。

[11] 转引自《艺术成为生存状态》（艺术家未发表的文章）。

[12] 汪继芳：《最后的浪漫——北京自由艺术家生活实录》北方文艺出版社，1999年版，第257－259页。

[13] 张晓凌：《观念艺术——解构与重建的诗学》吉林美术出版社1999年版，第174页。

[14] 转引自艺术家未发表的"随笔"（94年12月25日）。

[15] 引自张洹未发表的《关于<65公斤>的自述》。

[16] 高岭："中国当代行为艺术考察报告"（未发表）。

[17] 《画廊》1995年第3期，第24页。

[18] 《画廊》1995年第3期，第24页。

[19] 《画廊》1995年第3期，第25页。

[20] 冷林的观点是："有些行为艺术家现在搞的艺术（当然这里主要是指个体性的行为艺术），其私密性和隐蔽性，促使它可能带有后殖民的色彩，它对中国当下的现实根本产生不了效用。因此，我怀疑一些个体性行为艺术是否具有现实意义，它们被创造出来是为了给西方人看的，而不是出于对现实环境的揭示。"（《画廊》1995年第3期，第25页。）

[21] 《画廊》1995年第3期，第50页。

[22] 张晓凌在他的《观念艺术——解构与重建的诗学》"导言"开篇时这样写道：

每一位从80年代走过来的艺术家都不免对当代艺术的颓败心生抱怨：在这里，连个像样的人文话题都很难找到。在你面前出现的，无非是一团乱糟糟的贫乏与杂乱：亵神的快感、调侃的无聊、伪神学的自我表白、后殖民意识的繁衍、话语权争夺的闹剧、道德理想主义空洞的宣言以及名目繁多的小集团意识等等。

而正是它们每日忙乎着从不同角度试图书写当代艺术的本质——如果它的确还有一个本质的话。利益之手从未像今天这样有力地扼住当代艺术的喉咙，每项貌似以“艺术理由”进行的活动中都暗含着强大的利益运作策略。我们不断从各方面得到暗示：当代艺术思维空间日窦的地盘，正成为艺术掮客、想象力贫乏的艺术家、喜爱招惹事非的批评家和在其中寄生的业余爱好者聚会的最好场所。如果说，当代社会给予当代艺术的第一主题是“震惊”——它巨大的利益策略使艺术家们无比美艳而无所归心，那么，一个更为内在的主题则是“麻木”——意识在震惊之余普遍受损，震惊所产生的本能抵抗在对利益的适应中消失了。在这个意义上，当代艺术的颓败可以归结为意识对外界力量的投降。（吉林美术出版社1999年版，第1页。）

[23] 在关于VIDEO ART的题为“录象艺术的兴起：90－96”的文章注脚里，这样提及到VIDEO的汉译：

video一词的汉译，在《现象·影像》展研读音会上曾引起争议，钱志坚认为应与通常影视录像带区别，故译为“视像艺术”，周传革先生建议参照录像器材，video端子与video端子的区别，直译为“视频艺术”。笔者以为，若向外行解释以二词，均需告之以使用“录像”一节，故宜取其浅近及既有约定俗成之译法。

考虑到研究的准确性，本书采用原文。

[24] 林仲璐的文章“录象艺术的兴起：90－96”中这样记录：

1990年为庆祝科隆市900周年庆典，德国电视台组织了一次大型的VIDEO ART展映，在一星期之内每天晚上12时至1时播映世界各地VIDEO ART家作品，收视率达200万人（这在当时的西德是个很大的数字）。同年，应汉堡美术学院与浙江美术学院校际交流，汉堡美术学院的Mijka教授带着这次展映的8个小时长的录像带来到中国，在浙江美院分两次讲座向全校师生播映了这批像带，并将之留赠给浙美电教科作为资料收藏。讲座分别由五十年代和八十年代留德的舒传曦教授和许江担任翻译，这是中国与VIDEO ART这两个名词的第一次感性接触。

[25] 以上内容参照林仲璐先生的“录像艺术的兴起：90－96”一文。

[26] WILL

幽默剧

作者：周铁海

第一幕　军事会议

（全景）　一名领导在上海前卫工商联合会地图前介绍战况。

（近景）　他指着S将军的位置。

（字幕）　这个民用机场。

（中景）　他严肃地说。

（字幕）　垄断着迎送各国博物馆馆长，评论家，画廊老板的任务。

（近景）　他指着D将军的位置。

（字幕）　这个军用机场，秘密迎送各国博物馆馆长，评论家，画廊老板。

（中景）　他把手一挥。

（字幕）　为了粉碎他们对我们的长期封锁，我们必须立即行动起来，建造一个属于我们自己的机场。

（中景）　参谋长说。

（字幕） 同志们，没有自己的机场，便没有自己的一切。

第二幕 咖啡馆

（中景） 咖啡馆内七八个人围坐在一起，气氛热烈。

（近景） 一个人很激动在说话。

（字幕） 要不断办展览，让大家都注意我们。

（近景） 另一个人也很激动在说话。

（字幕） 什么展览都要参加，只要有机会就上。

（近景） 一位女艺术家说。

（字幕） 要和批评家、记者搞好关系。

第三幕 看病

（特写） 一块牌子上面写着："外国专家门诊。"

（全景） 医院里，有许多人在等待外国专家的诊断，有一个护士在叫号，一个病人走进去。

（字幕） 15分钟之后。

（全景） 第一个病人出来，第二个病人进去。

（字幕） 15分钟之后。

（全景） 第二个病人出来，第个三病人进去。

（字幕） 15分钟之后。

（全景） 第三个病人出来，第四个病人进去。

（近景） 诊室内，外国专家先看看X光片，并向病人询问病情，用听筒听病人心脏，又量了一下血压。

（中景） 护士叫号。

（字幕） 下一个。

（全景） 诊室外病人焦急地等待着。

第四幕 艺术导游

（全景） 一名导游对三、四个外国人宣布日程安排。

（字幕） 上午先看A的作品，再看B的作品，下午看C的作品，再看D的作品，晚上去E家。

（中景） 一外国人翻看手中旅游指南。

（字幕） 我还想看X的作品。

（中景） 导游解释说。

（字幕） X的画没意思。

（中景） 另一外国人说。

（字幕） 我想看Y。

（中景） 导游说。

（字幕） Y？Y是谁？我没听说过。

（中景） 一名外国人说。

（字幕） 听说Z是才华横溢的艺术家，是否可带我们去看看呢？

（中景） 导游说。

（字幕） Z？他住得很远，来不及了。

第五幕　电话诉衷肠

（近景）　一位艺术家跑到公用电话亭，打了五个电话。

（字幕）　你策划的任何展览我都愿参加。

第六幕　你背叛我

（近景）　一位批评家给一艺术家打电话。

（字幕）　近日那位外地评论家在本市活动情况如何？

（近景）　艺术家对话筒说。

（字幕）　我按你的意思，没有接待他，只是有一个人偷偷会见了他。

（近景）　批评家气愤地放下电话。

（中景）　批评家跑入一幢房子，看见一扇门半开着，推开一看。

（近景）　艺术家正和外地评论家谈话。

（近景）　批评家指着艺术家大吼。

（字幕）　你背叛我！

第七幕　你们只有中医和巫术

（全景）　一桌中外人士在吃饭，一个外国人对中国人说。

（字幕）　你们只有中医和巫术，没有艺术。

（全景）　门被推开，一个人走进来严肃说。

（字幕）　胡说，我们有艺术。

（近景）　外国人显得很惊讶。

（近景）　这个人气愤地说。

（字幕）　难道我们的艺术一定要合你们的胃口吗？

第八幕　教父

（全景）　在一个大客厅里，许多人在跳舞。

（中景）　在另一个房间，教父和一个人在说话。

（字幕）　现在新的利害的艺术家太少，我担心后继无人。

（中景）　那人默默无语。

（全景）　大客厅里的人继续在跳舞。

（中景）　房间里教父拉着两个人的手说。

（字幕）　你们还在争吵，真让我放心不下。

（特写）　教父老泪纵横。

第九幕　梅杜萨之筏

（全景）　十几个人在木筏上，漂泊在海上。

（近景）　有的人已死去。

（近景）　有的人在挣扎。

（近景）　有的人在思考。

（字幕）　进亦无能退亦难。

（全景）　几个人绝望在木筏上，向远处拼命呼唤。

（字幕）　再见吧！艺术！

[27] 《异质的书写方式》广西美术出版社，1999年版，第40页。焦应奇在谈到《翰墨的体悟空间》作品时说："当时努力的主要方向就是想通过一种更为全面的、多样、复杂艺术语言交流方式来尝试直接传达个人想法的可能。这种尝试当然是出于对艺术语言传达能力的信任。"然而，艺术家表达了尝试后的失望。

[28] 《异质的书写方式》广西美术出版社，1999年版，第41页。

[29] 《江苏画刊》1999年第11期，第54页。

[30] 《江苏画刊》1999年第11期，第17页。

[31] 致李路明信。

---

**结论注释**

上海学人朱学勤在他的"1998，自由主义的言说"一文里开篇陈述："1998年中国思想学术界最值得注意的景观之一，是自由主义作为一种学理立场浮出水面。"（《南方周末》1998年12月25日第16版）这种看法仍然透露出书生气，因为，允许"自由主义作为一种学理立场浮出水面"的根本原因是市场自由主义的观点在九十年代特别是后期具有非常合法化的地位，像吴敬琏这样的经济学家在九十年代成为有影响力的人物与这个国家对市场经济的推行政策有着直接的关联。实际上，人文科学领域里对"自由主义"的自由讨论不过是由边缘人制作的经济自由主义的说法的附件，没有人对其产生过分的敏感。"自由主义作为一种学理立场浮出水面"只能表明说话的空间继续变得有更多的余地，这归功于时代变迁对强权的压力。至于"自由主义"在学理上的中国化，仍然有待于权力的支持和论证，否则也只是少数边缘人的文字游戏而已。

[2] 有趣的是，尽管美国坚持全世界应走向更加自由更加开放的金融市场，美国联邦储备委员会主席格林斯潘也批评香港特区政府入市干预香港金融，但是，就在格氏批评香港政府的几乎同时，联邦储备系统就出面组织14家大银行和投资公司集资36亿美金拯救由斯科尔斯和默顿管理的危机中的对冲基金长期资本管理公司(LTCM)。结果是，企图帮助超级富豪全球投资的基金几近破产。这两个于1997年获得诺贝尔经济学奖的美国经济学家也获得《时代》周刊给予的1998年度最差的经济理论的殊荣。艺术和人文学界的知识分子很可能对这样的细节不太关注，但是，这些细节几乎关系到整个人类的经济和日常生活，如果国际间继续缺乏控制性的机构在全球层次上修正与控制，那么新的风暴将随时出现，而那将是更加惊险和致命的。这里面已经涉及到各个国家的利益和权利问题，比如涉及到美国的利益，在国力下降的形势下，人类利益让位给了美国利益。谁能够强迫美国承担起拯救全球金融秩序的责任呢？这就是我们面临的现实。

[3] 索罗斯：《全球资本主义危机》黑龙江人民出版社，1998年12月版，第15页。

[4] 任何注意到美国众议院关于克林顿因性丑闻是否通过作伪证动议案和妨碍司法公正动议案的讨论的人都会发现，要判断共和党和民主党究竟谁是美国利益的捍卫者是非常困难的。当共和党在选票的数量上具有显而易见的多数时，在国会的建筑里进行的一天半时间的辩论就显得没有意义和更像游戏了，因此，民主党提出的以"斥责"代替"弹劾"的动议没有获得通过是辩论的一开始就很清楚的。事实上，党派利益和党派立场起着重要作用，所谓正义只是一种理想的要求。也许少数党领袖为克林顿作出的辩护具有感人的力量，但是由票数构成的权力最终决定着一

切。

[5]《艺术新闻》1992年第1期一篇涉及前苏联艺术的文章"政变之后 —— 前苏联艺术现状"里，作者介绍了苏联解体之后艺术家面临的状况。尽管1988年在莫斯科举行的索斯比拍卖之后前苏联的艺术受到国际艺术市场的高度重视，但是，国际社会对前苏联艺术的热情很快减退。艺术家们也不再以政治意识形态来取得国际方面的认可，他们看到了"我们不会同德国、意大利或美国处于同一水准，有可能类似瑞典，在那里只有少量艺术家引起人们的关注"，"激进的精英们的所作所为不会出乎我们的意料，很难想象他们能成为一流，当然，在过去几年里，他们已习惯于优越的地位，总以为他们从此已成为最上层的艺术家。但目前等待着他们的是落入最低层"。（转引自《世界美术》1992年第4期，第12－13页。）

[6] 见台湾《艺术潮流》1993年第3期中"艺术与意义问题"一文。

[7] 九十年代后期中国经济改革出现"边际效益递减"的趋势暴露出制度的严重问题。由于这个社会对成功的解释取决于金钱，而旧有的道德标准和社会精神目标又失去效用，那么，权力本身则成为社会生活的关键。虽然市场经济给社会带来了基础性的变化，但是，脱离了观念和制度的经济主义是有问题的，这样导致与市场相适应的道德的合法性无从谈起。不公平的制度环境导致权力过度集中，仅以经济目标为正确与错误、好与坏的判断标准，致使意识形态创新成为不可能，整个社会完全丧失精神价值标准。

[8] 参加这次拍卖的重要中国艺术家有近三十位。拍卖结果非常不理想，除张晓刚、刘炜、岳敏君的几幅小件作品卖出外，其他重要的中国艺术家如徐冰、李山、杨少斌、曾凡志的作品均未成交。THE ASIAN ART 1998年12月号报道这次拍卖的标题是"Asian Avant-Garde:Too Much Too Soon?"，内容说："Although the works offered for sale were a good selection,the sale itself fell far short of expectations.Out of the 170 lots only 25 sold and most of those at the reserve price or very close to it.Bidding was virtually non-existent and despite the usual array of staff behand the telephone desk,the phones were unnervingly quiet."

[9]《江苏画刊》1999年第2期，第5页。

[10]《江苏画刊》1999年第4期，第38页。

[11] 1998年的文学界状况也表现出非常的危机。《北京晚报》在10月份报道了《昆仑》、《漓江》已经停刊，而《小说》也将于年底"向读者献上它的停刊号"。这个消息又被各地方报纸转载。报道说："与此同时，许多纯文学刊物为生存而挣扎，发行量只有两三千份的刊物并不是少数，在各种丰富多彩的文化消费蓬勃发展的同时，文学性书刊日益被市场冷落。在这个热闹非凡、异彩纷呈的社会转型期，我们 —— 异常忙碌也异常疲倦的人们，还需要文学吗？"（转引自《成都晚报》1998年10月15日第8版，"文学我们不需要了吗？"）

[12] 三联书店《生活》周刊1998年第19期，第63页。

[13] 三联书店《生活》周刊1998年第24期，第61页。

# 参考书

# References

《江苏画刊》，江苏美术出版社，1990－1999年
《美术》，中国美术家协会，1990－1999年
《艺术－市场》，孙平、李晓山、吕澎主编，湖南美术出版社，1991－1994年
《中国当代艺术文献》，1990－1991（综合材料与波普倾向；个体话语与新形象；现实主义新倾向；对新文人画的反拨），李路明主编，湖南美术出版社，1992年
《当代艺术》系列丛书，（1解构主义——当代的挑战；2建构主义——文本化趋势；3转换主义——生成与置换；4多元主义——挪用的策略；6回顾与反省——"广州九十年代艺术双年展"；7本土回归——面对当代世界文化水墨语言的转型策略；8作为艺术的行为能指；11当代中国艺术批评；12临界大十字架系列及其它；13女性与艺术的生态自述；15艳俗艺术的语境与定位），李路明、周继平、李晓山、孙平、易丹、邹建平、郭雅希、岛子、高岭、郁涛、刘向东、邹跃进主编，湖南美术出版社，1992－1998年
吕澎 易丹著，《中国现代艺术史：1979－1989》，湖南美术出版社，1992年
《九十年代的中国美术：中国经验》，（川美"中国经验"画展），王林编，成都大地文化发展公司，1993年
《后八九中国新艺术》，（香港的后八九中国新艺术展览），任卓华编，台北汉雅轩，1993年
《画廊》，岭南美术出版社，1994-1996年
《89-92中国现代艺术》，江苏美术出版社，1994年
《美术文献》，（2中国后具象专辑1994年；3九十年代彩墨画1995年；4中国女画家专辑1995年；5乡土油画专辑1995年；6中国版画专辑1996年；7想象性油画专辑1996年；8中国当代雕塑专辑1997年；11象征与寓意油画专辑1998年；12象征与寓意油画专辑1998年；13现代都市题材绘画专辑1998年），彭德、鲁虹、唐小禾、贺飞白、刘鸣主编，湖北美术出版社，1994－1998年
《1994中国当代艺术家工作计划》，（装置、行为，不一定实施），王友身等编，四川国际文化发展公司，1994年
《美术批评家年度提名展》，王林、殷双喜编，四川美术出版社，1994年
《从国家意识形态出走——中国新艺术展》，德国汉堡文化局，1995年
《中国北京·一九九五》，（访谈、工作室、作品、现代艺术文献、艺讯），曾小俊、艾未未、庄辉编，艺术家独立编辑，内部交流，1995年
《艺术家透视——徐志伟摄影作品集》，徐志伟著，新疆美术摄影出版社，1995年
《96录像艺术文献：艺术与历史意识》，（1996《现象·影像》录像艺

术展），邱志杰编，1996年
《九十年代中国美术1990－1992》，（中国画，油画，版画，雕塑，材料，装置，波普，表现主义，工业设计，建筑，美术批评，艺术市场，大事记），张晴主编，新疆美术摄影出版社，1996年
《方力钧、顾德新、张培力、张晓刚》，巴黎1996－1997年版《个人主义》，成都大地文化发展公司，1996年
《现实：今天与明天》，中商盛佳国际拍卖有限公司，1996年
《开放的语境》，南京，1996年
《生活类型》，昆明，1996年
《重返家园——中国当代实验水墨画联展》，1996年
《首届当代艺术学术邀请展96－97》，黄专、张松岩编，岭南美术出版社1996年
《艺术界》，安徽省文学艺术联合会，1997－1999年
《97中国录像艺术观摩作品》，吴美纯编，中国出版对外贸易总公司，1997年
《中国之梦——97中国当代艺术》，冷林、张栩编，今日中国出版社，1997年
《中国——八九后艺术（china-art of post 89）》，香港艺术潮流杂志社，1997年
《此时此刻》，（97当代艺术家邀请展，南京），1997年
《画室中的画家》，吴亮编，上海三联书店，1997年
《肖像性质》，北京中央美院画廊，1997年
《视线边缘第二回展》，（江苏青年艺术家作品展），1997年
《野生1997年惊蛰始》，(北京、上海、广州、成都的实验艺术活动)，郭世锐、宋冬、庞磊编，北京现代艺术中心，1997年
《新亚洲、新城市、新艺术——97中韩当代艺术展》，朱其编，上海当代艺术馆,1997年
《中国北京·一九九七》，（访谈、工作室、作品、现代艺术文献、艺讯），曾小俊、艾未未、庄辉编，艺术家独立编辑，内部交流，1997年
《两性平台艺术展》，天津泰达当代艺术博物馆，1998年
《传统·反思，中国当代艺术展》，史耐德，德意志联邦共和国驻华大使馆，1998年
《世纪·女性艺术展》，（世纪·女性艺术展），贾方舟编，香港世界华人艺术出版社,1998年
《生存痕迹·98中国当代艺术内部观摩展》，冯博一、蔡青编，北京嘉世盛创企划有限公司,1998年
《九十年代中国实验水墨》，(现代水墨、当代实验水墨、当代水墨变革、抽象水墨)，皮道坚编，香港世界华人艺术出版社,1998年
《江南——现代与当代中国当代艺术展览》，梁洁华艺术基金会和西部门艺术中心联合出版，1998年
《是我》，北京现代艺术中心有限公司，1998年
《偏执》，(北京北三环10号地下展)，吴小军编，艺术家自编,1999年
《后感性异形与妄想》，（装置、行为、录像），吴美纯自编，1999年

《上河美术馆 99学术邀请展》，成都上河美术馆，1999年
《上海超市展》，（北京现代艺术中心），1999年
《世纪末艺术系列·女娲之灵》，珠海出版社，1999年
《对话1999艺术展》，天津泰达当代艺术博物馆，1999年
《观念概念 — 谈中国当代艺术现状的泛化》，1999年
《中国新锐艺术2 3位前卫艺术家作品实录》，张念潮主编，中国世界语出版社，1999年
《私密的新青年》，香港汉雅轩，1999年
《异质的书写方式》，金锋主编，广西美术出版社，1999年
《跨世纪彩虹 — 艳俗艺术》，湖南美术出版社，1999年
《影像志异》，（中国新概念摄影艺术展巡回展出），1999年
《女性艺术 — 女性主义作为方式》，廖雯著，中国当代美术现象批评文丛，张晓凌主编，吉林美术出版社，1999年
《抽象艺术 — 另一个世界》，张晓凌、孟禄新著，中国当代美术现象批评文丛，张晓凌主编，吉林美术出版社，1999年
《现代水墨艺术 — 焦虑与突围》，徐恩存著，中国当代美术现象批评文丛，张晓凌主编，吉林美术出版社，1999年
《新文人画艺术 — 文心万象》，陈绶祥著，中国当代美术现象批评文丛，张晓凌主编，吉林美术出版社，1999年
《新古典艺术 — 世纪末的回声》，余丁著，中国当代美术现象批评文丛，张晓凌主编，吉林美术出版社，1999年
《新生代艺术 — 漫游的存在》，吕品田著，中国当代美术现象批评文丛，张晓凌主编，吉林美术出版社，1999年
《新具象艺术 — 在现实和内心之间》，杭间著，中国当代美术现象批评文丛，张晓凌主编，吉林美术出版社，1999年
《新表现艺术 — 情感的栖居地》，黄丹麾、胡戎著，中国当代美术现象批评文丛，张晓凌主编，吉林美术出版社，1999年
《波普艺术 — 断层与绵延》，孙津著，中国当代美术现象批评文丛，张晓凌主编，吉林美术出版社，1999年

《Artedomani 1993 punti di vista》，1993
《CHINAíS NEW ART,POST-1989》，Hanart T Z Gallery 1993
《Gaze（L impossible transparence）》，carrÈ des arts 8 juin-31 Aout 1994
《LíALTRA FACCIA the artisti cinesi a venezia》，ZANZIBAR1995
《CHINA Kunstmuseum Bonn》，1996
《RECKONING WITH THE PAST Contemporary Chinese Painting》，THE FRUITMARKET GALLERY 1996
《THE Secnd ASIA-PACIFIC of contemporary art》，TRIENNIAL QUEENSLAND ART GALLERY 1996
《Neuer berliner kunstverein》，1997
《In beteen limits》（韩文）.sonje museum of contemporary art. 1997.7.12-10.10
《Red and grey(红与灰 — 8位前卫)8 Arant-garde Chinese artists》，Soobin

Art Gallery Pteltd 1997
《不易流行（immutabiliti and fashion）》，1997(日文)
《亚细亚散步（promenade in asia）》．San.1-Feb.8,1997（日文）
《East meets east in the west》．Limn Gallery Mard 12 April 30,1998
《Rene Magritte and the contemporary art P.M.M.K.-Oostende》（SABAM,Brussel），1998
《Why asia？》（contemporary asian and asian american art）,Alice Yang New York Vniversity Press 1998
《从中国出发》（a new chinese art exhibition）,1999.4.24-5.4
《Sconfinamenti/palazzo contarini venezia 1999》．12 gingno-31 luglio 1999
《失控（out of control）》．北京，1999
《Quotation Marks Chinese Contemporary Paintings》，Singapore Art Museum
《ART Asia Pacific》
《Asian Art News》
Gao Min LU：《In Side Out: New Chinese Art》. Aan fran cisco museam of modern art and asia society galleries, Nuw York University of California Press Berkeley los angeles London.
《诺和诺德中国（novo nordish china）》
《天圆地方及其他（beteen the sky and the earth）》
《又一次长征（another long marth）》
《Representing the people》
《Shopping bag design2》（京都画院）
《Brushholder value》
《Selected paintings by 15 contemporary artists》（schoeni art gallery ltd）

# 美术大事年表

# Chronicle of Events

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
| --- | --- | --- |
| 1989 | 2月，"现代主义艺术大展"在北京中国美术馆举行，因枪击事件停展。<br>"中国现代艺术展"在北京中国美术馆举行。开幕当天上午11时10分左右，上海年轻女艺术家肖鲁与其男友、艺术家唐宋，朝自己的作品《对话》开枪，以完成预先设计的作品。"枪击事件"引起国外新闻界的广泛注意并导致展览七个主办单位发出通知，对"主办单位不遵守展出协议，出现开枪射击造成停展事件"，给予罚款2000元人民币，并在今后二年不为展览七个主办单位安排任何展出活动。将罚款如数付清。2月14日，《北京日报》、北京市公安局、中国美术馆同时收到用报纸上的印刷字拼剪而成的"匿名信"。内容是：马上关闭中国现代艺术展，否则在展场放置炸弹装置。为安全，中国美术馆关闭二天。2月17日，展览再次恢复。伴随着枪击、匿名信、二次停展、抛洒避孕套、李山的《洗脚》、张念的《孵鸡蛋》、吴山专的《卖虾》、张盛泉（大同大张）等的《三个白衣人》等一系列行为艺术事件，"中国现代艺术展"引起国内外新闻媒介的极大关注和争相报道，也成为学术界尖锐、激烈争论的焦点。<br><br>10月，第七届全国美展获奖作品展在中国美术馆展出。<br><br>12月，《中国美术报》停刊。 | 春夏之交，在北京发生学生游行事件，政治局势不稳，但很快平息下去。<br>通货膨胀给经济带来严重的影响，对改革严重不利。<br><br>5月15日，苏联最高苏维埃主席团主席、苏共中央总书记戈尔巴乔夫抵京，对我国进行正式访问，中苏实现关系正常化。<br>6月，戒严部队进入北京，平息政治风波。<br>"六·四"事件之后，以美国为首的西方国家对中国采取多种制裁措施，中国外交进入困难时期。<br><br>11月，中共十三届五中全会决定江泽民任中共中央军委主席。<br><br>**1989年度时尚：摇滚**<br><br>3年前以一首《一无所有》拉开中国摇滚序幕的崔健这一年在伦敦获得了首届亚洲流行音乐大奖。3月，崔健在北京展览剧场举办了他的首场摇滚音乐会"新长征路上的摇滚"，他的第一张同名个人专辑随即出版发行。随着众多摇滚乐队浮出水面，中国的摇滚音乐显示了它巨大的力量。这一年，人们开始鄙视港台流行歌曲的媚俗，只要一提起崔健，陌生人也成了知音。（《新周刊》1999－7） |
| 1990 | 1990年部分艺术家出走海外。<br>1月，塔皮埃斯作品在北京展出。<br>1月，"中国现代妇女画展"在澳门市政厅展览画廊举办。<br>3月，"000·90现代艺术展"在四川成都市美术厅举行，戴光郁、曾循等参加。<br>3月17日—26日，"全国青年版画大展"在上海美术家画廊举行，展出作品214件。<br>3月，栗宪庭首创"政治POP"概念。 | 中共中央通过《中共中央关于加强党同人民群体联系的决定》。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
| --- | --- | --- |
| | 4月28日—5月2日，"90春季画展"在北京中国画研究院展览厅举行，有边平山等10人的183件作品。<br>5月12日—20日，"刘小东油画展"在中央美术学院画廊举办。<br>5月18日到6月10日，徐冰在河北省金山岭长城实施作品《鬼打墙》，他拓印了长城的一个完整的烽火台和一段城墙。<br>5月20日—30日，"女画家的世界"画展在中央美术学院画廊举办，有8位女画家参加<br>7月4日，"纪念梵·高逝世100周年学术讨论会"在京举行。<br>7月7日—31日，"中国明天"艺术活动在法国普罗旺斯地区举行，为旅外中国艺术家谷文达、蔡国强、杨诘苍、严培明、黄永逸、陈箴等，世界各地的批评家以"中西文化交流中的误解"为主题作研讨。<br>9月10日—16日，"喻红油画展"在中央美术学院画廊举办。<br>9月19日—20日，"中国新文人画联展"在北京中国画研究院举行。<br>9月19日—10月10日，"中国现代雕塑艺术展"在北京军事博物馆举行。<br><br>"中国现代水墨展"在日本东京大田区展览馆举办。<br>10月18日，美术史论家张安治在京逝世，享年80岁。<br>10月24日—29日，"第十届全国版画展"在北京中央美术学院陈列馆及画廊同时举行 | 11月30日至12月1日，钱其琛外长对美国进行正式访问。<br>12月19日，上海证券交易所在上海黄埔路15号成立，成为大陆第一家证券所。<br><br>**1990年度时尚：离婚**<br><br>1990年中国百姓的日子过得很平淡，前些年风风火火瞎折腾，到如今回到家里关起门过小日子却发现也不容易。这一年中国的离婚率首次突破10%的大关达到了10.2%，而在10年前这个数字却是1.2%。离婚大军以平均一年一个百分点的幅度在增加，使社会上有关婚姻的流行语有了新的说法："结婚是典型错误，离婚是幡然醒悟，再婚是执迷不悟，不婚是大彻大悟。"另外，不知是真是假，人们见面的问候语不是"你吃了吗？"而是"你离了吗？" |
| 1991 | 1991年，画坛流行新写实，如"近距离——王华祥艺术展"、"新生代艺术展"、"赵半狄、李天元画展"、"苏新平版画展"、"申玲画展"等。 | 国家试探加大改革力度。效益不佳的国企改革提上议程。清理三角债起了一定作用，但效果不尽理想。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
| --- | --- | --- |
|  | 1991年"北京西三环艺术研究文献展"（第一回）在北京（6月）、南京（11月）、重庆（12月）等地巡回展出。<br>1991年，理论界就"新潮美术"争论激烈，文见《中国文化报》、《文艺报》、《美术》。<br>1月29日——2月4日，"大尾象工作组"联合艺术展在广州市第一文化宫展出，陈劭雄、梁钜辉、林一林参加。3月"不与塞尚玩牌·中国前卫艺术展"在美国亚太博物馆举办。<br>3月，"近距离——王华祥艺术展"。<br>4月19日——22日，中国艺术研究院美术研究所主办的"新时期美术创作研讨会"（简称西山会议）在北京举行，栗宪庭作《文革后的第三代画家》的讲座。<br>5月，吴冠中师生作品展引起好评。<br>7月，吴冠中荣获法国文化部颁发的法国"文学艺术最高勋章"。<br>7月9日，由北京青年报主办的"新生代艺术展"在中国历史博物馆开幕。<br>8月12日，林风眠在香港逝世。<br>9月，"赵半狄、李天元画展"在北京天地大厦举行。<br>9月25日，中国美术馆整修后重新开馆。<br>9月28日，炎黄艺术馆落成揭幕。<br>9月30日，刘小东、喻红作品参加太古佳士德公司在香港举办的"中国当代油画拍卖"，中国油画第一次以整体姿态进入国际拍卖市场。<br>11月15日，"首届中国油画年展"在北京东方油画厅推出。<br>11月22日"车库91展"在上海展出。<br>11月，"中国上海现代书法展"。<br>12月"北京西三环艺术文献展·第一回"展（中国当代艺术研究文献资料第一回北京展）。 | 5月15日至19日，中共中央总书记、国家主席江泽民对苏联进行正式访问。期间，两国外长签署《中苏国界东段协定》。<br><br>**1991年度时尚：卡拉OK**<br><br>这一年7月广州冒出了第一家夜总会"金嗓子"，刚刚侃完大山的九亿人民，齐齐扯起嗓子唱起卡拉OK来了。那时在高档歌舞厅和酒<br><br>楼引吭高歌绝对是大款的标志。七八年过去，这一由日本人发明的娱乐方兴未艾。 |
| 1992 | 1992年，台湾"随缘"基金会和香港"汉雅轩"画廊开始代理大陆前卫艺术家。<br>4月，中央美术学院的"20世纪中国大展"在中国美术馆展出。<br>6月，卡塞尔文献展的外围展"时代性欧洲外围艺术展"（简称K-18展）（ENCOUTERRING THE OTHERS）在德国卡塞尔展出，倪海峰、孙良、仇德树、王友身、李山、蔡国强、吕胜中等人参加，中国前卫艺术作品开始进入国际大展。<br>6月到10月，"中国当代艺术研究文献（资料）展"（前身为北京西三环艺术研究文献资料展）第二回展在广州、南京、重庆、长春巡回展出。<br>9月18日"'92青年雕塑家邀请展"在浙美画廊举行，实行不评奖、不出售的原则。<br>10月，东京富士美术馆藏"西洋绘画名作展"在京展出。 | 2月，邓小平南巡，提出发展才是硬道理的看法，大力推动改革开放。<br><br>10月召开的十四大提出了社会主义市场经济的改革目标。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
| --- | --- | --- |
| | 10月20日、"广州·首届九十年代艺术双年展"在广州中央大酒店展览中心开幕，展出作品近400件。主办者以建立中国自己的艺术市场为宗旨，调动国内企业集资投资，获奖作品奖金高达45万元。这次活动在推动中国艺术市场上具有深远的开创性意义。<br>11月初，第二届国际水墨画展在深圳开幕，20余个国家的136位画家参加。<br>12月"列宾及其同时代画家"画展在中国美术馆举办。<br>12月3日，圆明园画家在北大三角地举办现代艺术展，引起在京新闻界极大兴趣。<br>12月8日 — 11日，"第二次全国油画艺术讨论会"在北京中苑宾馆召开。<br>12月10日、"全国九所高等艺术院校学生素描展"在北京国际艺苑展出。 | 10月，中共中央十四大召开，正式宣布中国经济改革的目标是建立社会主义市场经济体制。<br><br>**1992年度时尚：炒股**<br><br>这一年几乎所有的时尚都与钱紧密相关，以炒股为首。1990年12月沪市开业和1991年7月深市挂牌。几乎每个人都觉得自己不比杨百万差。金钱热力四射，股民们激情万丈，股市的大涨大跌对应着人生的大喜大悲，虽然8月份的深圳股市骚乱让年轻的中国股市付出了成长的代价，但股民们发现，他们被套牢的已不是他们投进去的那点小钱而是他们的全部欲望。<br>这一年的每一种时尚几乎都可圈可点。当年"上岸"的弄潮儿晒干了裤腿以后又下海了，越来越忙的人们丢下一句"有事Call我"就不见了。孤独的乡村教师重新翻出了当年的大学课本，"考研"不是为了深造而是提高身价好去南方发展。带着大包现金去南方做买卖的商人们一到晚上就要去"洗头"。繁荣未必就"娼"盛，但"小蜜"们在这一年明白了一个致富道理，跟着钞票走，紧拉着老板的手，老板的另一只手也没闲着，紧紧攥着的是重达将近1公斤的"大哥大"。 |
| 1993 | 1993年，艺术界的装置、行为作品增多。<br>年初，任戬组织的"新历史1993大消费产品艺术展示会"在武汉举行。<br>1月12日、"从长安门到天安门 — 北京·韩国现代美术展"在中国美术馆展出。<br>1月30日 — 1994年"中国前卫艺术展"先后在德国柏林世界文化宫、荷兰鹿特丹KUNST HAL美术馆、英国牛津现代艺术博物馆、丹麦奥丹斯博朗兹·克雷德法布里克美术馆、德国海德舍尔姆美术馆巡回展出。<br>"第二届中国油画展"举行。<br>2月15日 — 3月15日、"法国罗丹艺术大展"在中国美术馆展出，共有113件原作。<br>3月、"中国前卫艺术家展"，在柏林世界文化宫展出，顾德新、耿建翌、倪海峰、张培力参加。<br>4月，湖北"新历史小组"全体成员任戬、周细平、梁小川、叶双贵于北京王府井大街麦当劳餐厅举办"大消费艺术展"。开展之后被中断。<br>上半年，《江苏画刊》等刊物刊出《部分美术批评家共同立约维护智力劳务权益》（简称批评家公约）。<br>5月2日，"德国新表现伊门道夫展"在北京国际艺苑展出。<br>6月，"后八九国际巡回展"在香港大会堂低座展览厅、香港艺术中心包氏画廊、澳洲悉尼当代美术馆展出。 | 《邓小平文选》第三卷出版。同年的十四届三中全会把十四大的目标具体化，使之成为可操作的行动方案。<br>中共中央十四届三中全会于11月14日通过《中共中央关于建立社会主义市场经济若干问题的决定》，制定了这一阶段市场化进程的蓝图，即在本世纪末初步确立社会主义市场经济的基本框架。<br><br>5月10日，购买粮食及食品不再使用粮票，实行了四十年的粮食统配制取消了。<br>著名朦胧诗人顾城异国杀妻。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
| --- | --- | --- |
| | 6月，“毛走向波普展”在悉尼澳大利亚当代艺术博物馆展出。<br>6月13日——10月10日，“45届国际威尼斯双年展”在意大利威尼斯举行，中国艺术家首次参加。耿建翌、张培力、方力钧、喻红参加“东方之路”展，王友身参加“开放展”。<br>7月23日——8月1日，“中国油画双年展”在中国美术馆举办，是一次以半民间方式举办的全国性艺术大展。<br>7月30日，“支离的记忆”——海外前卫艺术家四人展在美俄亥俄州立大学博物馆维斯诺艺术中心举行。<br>9月——11月，“英国艺术家吉尔伯特（GILBERT）与乔治（GEORGE）作品展”在北京、上海两地巡回办展。<br>10月，“十月艺术实验展”在上海华山美术学校地下展厅展出，钱喂康、施康强参加。<br>11月16日——25日，“第一届中国艺术博览会”在广州中国出口商品交易会大厦9号馆举行，这是由文化部组织举办的大型艺术品交易会，以后每年一次。<br>11月，“第二届中国油画年展”在中国美术馆举行。<br>12月，“中国现代艺术展”在美国纽约苏荷区Z画廊举办。<br>12月，“红星照耀中国·艺术展”在美国纽约苏荷区金画廊举办。<br>12月11日，“九十年代的中国美术·中国经验展”在四川省美术馆展出。 | 陈凯歌《霸王别姬》获戛纳国际电影节金棕榈奖。<br><br>**1993年度时尚：“讲述老百姓自己的故事”**<br><br>谁也没有想到，这一年中央电视台开播的《东方时空·生活空间》竟会衍生出一股时尚潮流。于是在这一年里，你只要打开电视机就能看到咱们老百姓自己的故事。老百姓的故事都能上电视，平民化的东西也就随即流行，碰巧这一年正好是扶贫年。 |
| 1994 | 1994年浙江美术学院更名为中国美术学院。<br>1994年，旅美画家陈强策划的大型观念艺术作品《黄河的渡过》得到政府的支持而顺利实施，此作品由物体、行为、信息传播三部分组成。<br>“首届广州九十年代艺术双年展”（1992）引出官司持续到1994年，第二届广州双年展投资方深圳华韵文化艺术公司放弃投资，筹划一年的展览被迫流产。<br>1月，“法国抽象画家苏拉热（PIERRE SOULAGES）画展”在中国美术馆展出。<br>1月，“第二届中国油画展”在北京开幕，由中国美协油画艺术委员会主办，310件作品参展。<br>3月“中国现代水墨画展”在台湾举办。<br>3月19日——4月16日，“意大利‘超前卫’画家巴拉第诺（MIMMO PALADINO）展”在中国美术馆展出。<br>4月，“雕塑1994展”在北京展出，5位艺术家的作品参展。<br>4月15日——25日，第三届中国当代工笔画大展在南京江苏省美术馆举行。<br>4月18日，吴冠中起诉上海朵云轩和香港永成公司拍卖伪作《毛泽东肖像》在上海中级人民法庭开庭审理，这是国内画家因伪作而投诉拍卖单位的首例官司。 | 从1月1日起，中央政府有两项新的活动：一个是新税制，并伴有财政的改革；一个是人民币与外汇的汇率并轨，并伴有银行的改革。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
|---|---|---|
|  | 4月27日—5月4日，"第二届中国油画展"在中国美术馆举行。<br>5月，中央美术学院素描教学研讨会召开。<br>5月1日—4日"中国当代艺术研究文献资料第三回上海展"在上海华南师范大学逸夫楼展出，主题是"装置—环境—行为"，探讨了"前卫艺术的媒体转换"问题。<br>5月8日、20日，任戬组织新历史小组在武汉汉口航空路立交桥实行《1994·绿色工程·诗风绿·2420》艺术活动。<br>6月，"第二届全国城市雕塑艺术展览"在中国美术馆揭幕，评出1987年以来的优秀作品36件。<br>6月23日，常书鸿在北京协和医院病逝。<br>8月7日，刘海粟（1896—1994）逝世，岁末"刘海粟美术馆"在上海落成。<br>9月28日，常州刘海粟美术馆开馆。<br>10月25日—31日，"'94中、韩、日北京国际现代艺术展"在北京首都师范大学美术馆举行。<br>10月，"'94美术批评家提名展（油画）"在中国美术馆举行，展览的学术主题"走向现代文化的中国油画"，25名画家参展。<br>10月，"张力的试验表现性水墨展"在中国美术馆举办。<br>10月12日—12月11日，"22届巴西圣·保罗国际双年展"在圣保罗举行，李山、余友涵等参加。<br>11月，"共赏抽象之美"在香港汉雅轩画廊举办。<br>11月26日，杭州、上海、北京三地11位艺术家相约以45度为理由，各自独立完成一件观念艺术作品，以明信片方式共同寄出。<br>12月13日—19日，"94陌生情境"展在四川美术学院陈列馆举办。<br>12月14日—15日，"'94杭州潘天寿国际学术研讨会"在杭州首次举办。<br>12月27日，"第八届全国美展"在中国美术馆展出，展出作品共498件，这个由文化部联合中国美术家协会主办的国家级大型综合美展规模缩减，取消金、银、铜奖项，代之为126件"获奖作品"。 | 8月30日，邮电部正式发行我国第一套"中国通用电话磁卡"。<br>12月14日三峡工程开工。<br>**1994年度时尚：刷卡**<br>从年初各大媒体几乎同时发出的"轿车何时进入百姓家庭"这一提问来看，这一年的消费时尚肯定会持续走高。果然，到了10月上海市的第一张百货购物信用卡在上海第一百货股份有限公司隆重推出。其中上海工商行发行的1千元卡可以适当透支，中国各专业银行自1987年信用卡发行以来的总发卡数已超过500万张。先富起来的老板和领导潮流的白领人士率先享用了这些先进的金融支汇工具，一时间，"刷卡"之风极为盛行，"潇洒刷一回"，真的派头十足。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
|---|---|---|
| 1995 | 1995年，艺术品拍卖市场普遍低靡。<br>1月8日，"第八届全国美术作品展"在中国美术馆举行。<br>1月8日 — 9日，"'95中日美术研讨会"在京召开，主题"走向21世纪的东方美术"。<br>2月2日，哥德堡美术馆"变化 — 中国当代美术作品展"在瑞典举行，中国14人参加。<br>3月30日，"米罗：东方精神 — 米罗艺术大展"在中国美术馆展出。<br>4月7日 — 26日，"韩国现代美术展"在京展出。<br>4月，"偶然发现 — 丈夫提名展"在中央美院画廊举行。<br>5月4日，"中国当代艺术中的女性方式展"在北京艺术博物馆开幕，12人参加。<br>6月，"来自中心国家 — 中国的前卫艺术"展，在西班牙巴塞罗那举办，此展囊括了中国新时期以来较为重要的现代艺术，也作为第46届威尼斯双年展的外围"开放展"的组成部分。<br>7月中旬 — 8月17日，20余位中外艺术家在成都实施了"水 — 共同的话题"的艺术活动。<br>7月19日，徐悲鸿诞辰100周年。<br>7月，中央美术学院搬出王府井。<br>8月15日，第二次"女画家的世界"画展在北京国际艺苑举办，8人参加。<br>8月29日，"中国女美术家作品展"在中国美术馆展出。<br>8月29日，三人联合工作室（隋建国、展望、于凡）在中央美术学院原址废墟上举行第一回展出活动。<br>9月"走出国家意识形态 — 中国现代艺术展"在德国汉堡举办。<br>9月4日 — 22日，"中国现代艺术见证人"摄影展在日本"东京画廊"举行，徐志伟、邢丹文、荣荣参加。<br>9月14日，三人联合工作室（隋建国、展望、于凡）在北京当代美术馆举办"女人·现场"的第二回展览。<br>9月，上海市中级人民法院宣布《炮打司令部》一案中审裁定吴冠中胜诉。<br>10月7日，文革时期最著名的油画《毛主席去安源》在中国嘉德95秋季拍卖会上以550万人民币被买下。<br>10月，"中国油画 — 从现实主义到后现代主义"展在比利时举办。<br>10月24日 — 11月5日，"德国90年代新艺术 — 莱因区新生代"的现代德国艺术展在北京劳动人民文化宫展出。<br>11月，"墨与光 · 中国当代抽象水墨展"在比利时佛兰德斯艺术中心举行。<br>12月，梁江发表《广州艺术市场调查白皮书》，这是中国第一项艺术学定量研究成果。<br>12月22日 — 1996年1月4日，"第三届中国油画年展"在中国美术馆举行。 | 从民间到政府对农业普遍表示出了极大关注。农村、贫困、失业、贫富差距、失学成为社会关注热点。<br>11月17日，纵贯南北九省市的京九铁路全线铺通。<br><br>**1995年度时尚：婚纱影楼**<br><br>虽说人们对婚姻越来越缺乏信心，但并不妨碍他们像着了魔似的往婚纱影楼里跑。2000－9000元不等的婚纱摄影照让很多看上并不是很美的婚姻也显得魅力四射，光艳照人。有了钱的中国人花钱的理由是不要亏待自己，终身大事不可马虎的具体表现则是花大钱包装婚姻。最早的婚纱影楼出现在1985年前后，十年后近乎疯狂地横扫中国的大小市县，看上去还真有点像是个灰姑娘童话的现代版。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
| --- | --- | --- |

**1996**

**艺术界**

1月21日，周思聪逝世，享年57岁。
2月——6月，"中国！"展在德国波恩现代艺术博物馆举办。
2月29日——3月7日，"第三届日本国际行为艺术节"分别在日本的东京、长野两地开幕，中国参加此次展出活动的艺术家有马六明。
3月，"重返家园·中国当代实验水墨联展"在美国举办。
3月，"当代水墨现状展"在北京中国美术馆展出。
3月2日——6日，上海"以艺术的名义"展在刘海粟美术馆展出。
3月8日——31日，"走出画廊：中、港、台艺术家湾仔实验计划"在湾仔区举行。
3月18日，"96上海美术双年展"揭幕，是国内美术双年展的首次政府行为。
3月15日——25日，在上海华山美术学校画廊举办了"首届国际传真艺术展"。
4月，美协主办的"第三届全国水彩画、粉画展"在京开展。
4月，58名中央美院毕业生的"联结"展在中央美术学院画廊展出。
5月，"96TEDA国际雕刻大赛"在塘沽天津开发区举行。
6月"走向21世纪的中国当代水墨艺术研讨会"在广州华南师范大学召开。
8月16日——20日，'96中国艺术博览会在国际展览中心展出。
8月18日——9月3日，"水的保卫者"艺术活动在拉萨举行。此活动是由美国艺术家贝茨·达蒙（？）策划并与中国学者朱小丰共同组织的。这是一次国际大型的开放性艺术活动。
8月19日，古元逝世。
9月10日——22日，"首届中国油画学会展"在中国美术馆展出。
9月14日——21日"中国当代艺术研究文献资料第四回展"举行。
10月12日，"火的起源与神话"在日本琦玉县立近代美术馆展出。
11月20日，"德国收藏家路德维希捐赠的国际艺术品展"在中国美术馆开幕，有117幅作品，4件毕加索作品。
12月5日——2月25日，"无形的存在"的抽象艺术作品联展在上海大学美术学院的天ART画廊举办。
12月6日——8日，中商盛佳主办"现实：今天与明天——'96中国当代艺术"展览和拍卖活动在国际艺苑举行。
12月，"回到视觉——中国美术学院具象表现绘画5人展"在杭州中国美术学院陈列馆展出。
12月7日——21日，第七届COM——ART展（中日韩交感艺术祭）在韩国水原市举行，主题"走向创造的解构"，有5位中国艺术家参展。
12月26日，上海美术馆举办"新中国现实主义油画经典作

**政治、经济、文化、时尚**

大陆为遏止台独势力，举行了军事演习。
物价涨幅回落到一位数，中国经济成功实行软着陆

贾平凹新著《废都》在该年度创下最高销量。

**1996年度时尚："说不"、传销**

具有炒作特征的《中国可以说不》一书，在这一年，比任何时尚都流行。与八十年代末九十年代初的种种时尚的叛逆倾向不同，"说不"这一时尚炒作之所以有一种大手笔的感觉，是因为它走的竟是一条国际化的路线。"说不"的做法一流行，矫情的挑战姿态赢得的一概是满堂喝彩，甭管你是对谁"说不"。
但对于钱，人们决不轻易"说不"，被称为"本世纪最后一次发财机会"的传销产生了空前的号召力。从当年的股票总动员到这一年的传销大串连，中国人玩不转钞票就来玩"信用"——这一回老本都贴上了。幸亏两年后政府一纸命令断了人们的荒唐念头，否则真得光着腚进入21世纪了。现在回头一想，这真是太残酷的时尚。

从12月1日起，实现人民币经常项目下的可兑换。

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
| --- | --- | --- |
| | 品展"。<br>1996年冬，应河南省郑州市天然商厦邀请，艺术家王晋在当地工作人员的协助下，完成了《冰'96中原》。<br>1996年首届当代艺术学术邀请展96・97 北京展段因故停展，第二展段于次年在香港举行。 | |
| 1997 | 1月，中国和韩国艺术家共同举办题为"华城——北京城"的非展览空间的装置、行为的实验艺术交流活动。<br>2月1日——3月1日，"旅美画家陈逸飞画展"在中国美术馆举行。<br>2月8日——3月23日，一个题为"解构性——回归身体"的行为展示活动在东京世田谷美术馆举行，马六明参加了展览。<br>3月——9月，南条史生策划的日本麒麟美术空间原宿举办"不宜流行——中国现代美术与环境之视线展"分别在日本东京、大阪、福冈三地巡回展出，有7位中国艺术家参展。<br>3月27——31日，潘天寿诞辰一百周年纪念会在京举行<br>4月5日——7月27日，"中国现代美术展"在日本东京的"waTaRl um"美术馆开展，由和多利浩一策划主办，作品包括：户外行为活动、装置及录影艺术等。<br>4月9日，吴作人在京逝世，享年89岁。<br>4月9日——20日，"中国油画肖像艺术百年展"及学术研讨会在中国美术馆举行。<br>4月18日，深圳何香凝美术馆开馆启用。<br>4月23——28日，"首届当代艺术学术邀请展(96・97)"在香港艺术中心包氏龙画廊举行。<br>5月31——8月3日，"另一次长征"在荷兰的布雷达(Breda)市的一所军营举行，18位中国观念艺术家参展。策划人为Marianne Brouwer, Chris Driseeen，中方组织者为汤荻。<br>6月，"第七届中国水彩画大展"在四川美术学院举行。<br>6月14日——15日，"直觉、体验、观念"的装置艺术展在中央美术学院画廊展出，三位女艺术家陈庆共、阮海英、张蕾参加，由批评家廖文策划。<br>7月，香港回归时期，在香港与大陆交界地——宋冬在深圳做行为艺术《填海：1997的158块沉石》、赵半狄置换中国和英国的土地25×25×25cm。<br>7月5日——17日，"肖像性质——毛焰、周春芽作品展"在中央美术学院画廊开展。<br>7月16日至9月14日，中国当代女性艺术展"抗衡"在纽约BRONX MUSEUM举行。这是第一个在纽约地区博物馆级举办的有关中国当代女性艺术的展览，入选作品均创作于九十年代中期，展览策划人Lydia。<br>8月28日——9月2日，由吴美纯策划，"'97录像艺术观摩"展，在中央美术学院画廊开展。展播国内三十余位青年艺术家的作品，同月"邱志杰录像艺术展"也在此 | 6月30日与7月1日零时之交香港回归中国。中国恢复对香港行使主权。<br>全国金融工作会议召开，强调深化和加快金融改革。<br>十五大明确股份制为公有制的实现形式。<br>东南亚金融风暴冲击中国香港，中国政府坚持人民币不贬值，防止了"多米诺骨牌效应"。<br>大幅降低进口商品关税税率。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
|---|---|---|
| | 地开展。<br>岁末，"新亚洲·新城市·新艺术"展在上海当代艺术馆举行。<br>1997年秋季，由PHASE株式会社的资助，日本学者石川郁、野知润一策划了"W²·Z²"多媒体幻灯艺术展。王晋、王功新、张大力、张培力参加。<br>10月19日—11月23日，"四大高僧、七个画家"展在德国路德维希市展出。<br>9月27日，"中国当代新摄影展"在柏林"NBK"艺术基金会开展。参加这次展出的有：安宏、耿建翌、顾德鑫、刘铮、陆元敏、莫毅、邱志杰、荣荣、苏庆强、黄思红、杨振忠、张海儿、赵亮、赵少若、郑国谷、庄辉等十六人。这次展览反映了中国八十至九十年代摄影观念发展的新的状况。<br>10月21日，"'97上海艺术博览会"开幕。<br>10月25日，"都市人格·1997"艺术组合展——刘彦混合媒介北京分展在罗马花园俱乐部开展。这次由《美术界》杂志社主办的艺术组合展，从1997年开始将在全国不同城市活动。岛子负责北京分展的学术主持。<br>10月31日—11月2日，"中国之梦：97中国当代艺术"在北京炎黄艺术馆展出。<br>11月25日—12月7日，"走向新世纪，中国青年油画展"在中国美术馆展出。<br>11月29日，"延续"展在中央美术学院画廊举办，有姜杰、展望、隋建国、李秀勤、傅中望五位青年雕塑艺术家参展。<br>12月13日，"血缘：大家庭——张晓刚油画展"在中央美术学院画廊举办。<br>12月13日，"中国当代新摄影展"在纽约"Max protetch"画廊展出。参加这次展览的六位艺术家有杨振忠、马六明、张培力、王劲松、李永斌、庄辉。<br>12月20日，由朱其策划、主持的"新亚洲·新城市·新艺术——'97中、韩当代艺术展"在上海当代艺术馆开展。 | **1997年度时尚：怀旧**<br>1997年的时尚充满了一种古色古香的怀旧气息。山东画报出版社印了几本《老照片》，一不小心火了起来，不久就再版，到现在还在继续。一时间现实而功利的中国人变得很怀旧、很感伤、很有历史沧桑感了，就连已经走在中国最前沿的上海人也对三十年代海上旧梦沉迷不已，大发怀旧雅兴。 |
| **1998** | 1月2日，"生存痕迹——98当代艺术内部观摩展"在北京朝阳区姚家园村北的现时艺术工作室举行，由冯博一、蔡青策划，艺术家根据现场的情况制作作品。（尹秀珍、邱志杰、汪建伟、宋冬、张永和、张德峰、林天苗、顾德新、展望参加）。<br>1月9日—2月6日"四大高僧、七个画家"展在德国施瓦海德市展出。<br>3月22日—3月27日，"98福州亚太地区当代艺术邀请展"在福州于山堂的福州画院展出，30位艺术家中包含有加、美、日的艺术家。 | 九届全国人大一次会议召开，朱镕基入主国务院。<br>百年不遇的特大洪水。<br>中国全面启动再就业工程。<br>取消福利分房，实行住房分配货币化。<br>宣布传销不合适中国国情，予以取缔。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
| --- | --- | --- |
|  | 4月1日，中央美术学院建院80周年。<br>4月10日，中国美术学院建院70周年。<br>4月27日，"四大高僧、七个画家"展（常进、范扬、杨春华、张友宪、郑奇、周京新、朱建忠）继德国之后在南京博物院展出。<br>4月31日，"录像、电脑艺术展"在长春吉林省工业设计学校开幕。<br>5月22日，鲁迅美术学院建院六十周年。<br>5月22日，"超日常——日本当代艺术七人展"在上海美术馆引起强烈反响，清水敏南策划。<br>6月28日——9月6日，三年一度的"国际艺术展"在德国举办1998年"摄影为观念"的专题展览，邱志杰、郑国谷、庄辉应邀参加展览。<br>7月4日"空间与视觉"——北京都市生活嬗变印象展在北京当代美术馆举行，由黄笃策划，参展艺术家包括徐一晖、王劲松、洪浩、宋冬和李彦修。<br>9月10日——12日，中国美术家协会第五次全国代表大会在京召开。<br>9月24日——11月1日，"四边艺术交流展"香港、广州、深圳及澳门艺术交流计划在香港科技大学展览厅展出。<br>10月3日，北京青年雕塑家作品联展在中央美术学院画廊举行。<br>10月4日——12月13日，24届圣保罗双年展，亚洲主持选中罗卫东、罗卫国、罗卫兵三兄弟的52幅漆画《欢迎世界名牌》<br>11月，"两性平台艺术展"在天津泰达当代艺术博物馆展出。<br>11月7日——8日，"偏执"(corruptionists)展在北京东三环10号楼地下室举行，（参加者包括张大力、黄岩、赵半狄、郑国谷、卢昊、王伟、赵勤、刘健、徐若涛、徐一晖、曹小冬、徐舜、徐宏民、赵亮、王强、刘峥、吴小军、Nadine、刘波、陈庆庆、焦应奇、顾德鑫、辛勤）。<br>11月10日，"'98中国国际美术年——当代中国山水画、油画风景展"在中国美术馆开幕。<br>11月20日——26日，"传统·反思——中国当代艺术展"在北京德意志联邦共和国大使馆举行。<br>11月21日，冷林策划的"是我"展在北京劳动人民文化宫大殿开展之前被查封。<br>11月21日——1999年11月21日，"第一届当代雕塑艺术年度展"在深圳何香凝美术馆室外展场展出。 | **1998年度时尚：旅游、洗脚、上网**<br><br>这一年最流行的当然是风风火火闯九州了，不是去挣钱而是去花钱。八十年代初的时候只有两种人在旅游景点跑来跑去，一是用公款观光兼开会的，二是用自己攒了十年八年的钱去结婚的。但到了1998年，中国人的日常消费支出中，旅游已占到了总收入的五分之一强。<br>也有人不愿意出门，因为他们觉得网上的世界更精彩。在这一年，上网的人数以超过300%的速度狂增，中国网民总数到年底已达210万之多。<br>同时"沐足"似乎一夜之间热遍全国，但很多人还没有充分享受到中药慢条斯理的疗效，"沐足"又一夜之间全部关门大吉，不是不让洗脚，而是有人洗脚之间不在脚。 |
| **1999** | 1999年，"影像志异"——中国新概念摄影艺术展在上海、北京、南京、长春、深圳、香港巡回展出。<br>1月9日——10日，"后感性·异形与妄想"展在北四环芍药居小区202楼地下室举行。 | 今春，全国"地下乐队"在唐山作专场表演，阵容之大史无前例。<br>在修改的宪法中，把"依法治国，建设社会主义法制国家"写进宪法。 |

| 年代 | 艺术界 | 政治、经济、文化、时尚 |
| --- | --- | --- |
|  | 4月3日 — 11日，'99中国新观念艺术展在上海华中师范大学艺术系展出。<br>4月10日 — 4月25日，"超市"展在上海广场4楼举行。<br>4月10日，"失控"作品展在北京设计博物馆开幕。（参展艺术家包括索探、孙建春、马键、成力、石心宁、刘谦、王国锋、刘枫桦、万岭、高氏兄弟、于伯公、黄岩、迟起春、苍鑫、杨青。）作品包括装置、油画、电脑喷绘、Video、图片、行为等。<br>6月，48届威尼斯双年展在意大利威尼斯举行，中国艺术家马六明、庄辉、岳敏君、卢昊等参加。<br>6月 — 7月，"跨世纪彩虹 — 艳俗艺术"展在天津泰达当代艺术博物馆展出。<br>9月15日 — 19日，10月24日 — 31日，"对话·1999艺术展"分别在北京国际艺苑美术馆、天津泰达当代艺术博物馆举行。<br>10月16日 — 2000年10月15日，"第二届当代雕塑艺术年展"在深圳华侨城何香凝美术馆室外展场展出，主题是"平衡的生存：生态城市的未来方案"，有中外艺术家29位共27件作品参展。<br>12月31日24：00，"世纪之门"在成都国际会展中心。成都现代艺术馆揭幕，展出1979－1999年间209位艺术家的作品。 | 中国发生通货紧缩，第七次降息之后，仍不能启动市场。<br>5月8日，以美国为首的北约以导弹袭击中国驻南斯拉夫大使馆，炸死3名中国记者，20多名中国外交人员被炸伤。<br>描绘官场游戏的小说《国画》畅销。<br>12月20日，中国恢复对澳门行使主权。<br>**1999年度时尚：网络话题**<br>即使不能置身IT业，谈论它也是时髦的。<br>三大网站又有新动向、大学生创业开网络公司、吴士宏炒了微软、电子商务离我们还远、网上拍卖触手可及……一切有关网络的话题都成了今年的热门话题，不懂、不感兴趣、不参与已被极端者直接斥为"落伍"。 |

# Introduction

R.G. Collingwood's remark concerning the puzzling problem in writing contemporary history is quoted in my book *A History of Modern Chinese Art: 1979-1989* co-authored with Mr. Yi Dan ten years ago. What he meant is to remind those writers involved in writing such a history to pay attention to the historical nature, i.e. the historical noumenon in the conception of historical philosophers, rather than being confused by the fragmentary "news". There is an essential truth in history. Historians' thoughts should not be covered with those fragmentary data, either.

From the being of human consciousness, however, the story of history is endless. When on earth will the nature of history come into being? This is not a trifling issue. We might never be able to find just evaluation or shared comments on what have happened in history. These historical events could probably provide literature with subject matters for modern stories and historical myths. But what has just been passing by seems no story. The necessity of retelling what have just been passing by has vanished and the possibility of "historical nature", without saying, has thus become something nothing. In fact, the narration of contemporary history could be only one linguistic structure, which would be overthrown by another force. If such a structure could exist, that would depend on the technology and the power. The former consists of the language wit and provides it with underlying logic for further construction and the later helping the structure with textual legitimacy. What is called as "authority" is nevertheless the combination of the two factors. What then could become the authority of the time? We could, of course narrow our scope to the field of art, though we could not separate art totally with the social structure and the deduction of living.

At the age of the doubtful "globalization", people have found that there has been neither technology for sustaining common recognition nor power center. Sometimes, you have no idea where the power comes from. The so-called the authority then does not exist. The more implied question remains that such an authority does not exist, the question of truth of art itself then becomes vanished.

E. H. Gombrich in his *The Story of Art* mentions the indeterminacy of art margin. Early as that time the situation of art was very embarrassed. Nowadays, art either vanishes in the daily life or becomes barrier for avoiding question or tools for embarrassing handicraft and shallow method for making a living. In many cases, art has become the flavoring for the authority, in the name of planner, to disseminate ideology or reveal the cultural strategy. As a result, the destiny of art today has become the proof of Hegel's metaphysics. The boundary between art and non-art, according to general experience, is obvious, which

even the common people know inside out, though they could hardly tell the exact reason. In the 1990's, however, art has become something else. On one hand, the artists want to connect art with life closely and try to erase the boundary between the two. And those who have been regarded as the very successful artists, on the other hand, embody their life generally in the way of yuppie so as to differentiate their life from the common. It is often the case that the artists and planners seem no interest in the works themselves but rather, what else the works could bring about for them.1

The art in the 1990's, anyway, is different from that of the 1980's. The later is the inducement of the former and the former pays no attention to the inner logic of the later. Even those artists who are active in their creation in the 1990's satire ruthlessly the artistic logic in the 1980's. Such a situation makes those critics who have been maintaining the so-called "critical" attitude poor in diction while facing the art in the 1990's. Although in the first one or two years some of the artists and critics persisted in "critical spirit" of the 1980's, they soon either change their initial principle in creation or remark in unrealistic words and their vanity to cover the sense of duty and preserve the power.

We have been involved in the word of "the critical". This word, however, has becomes doubtful in the 1990's, a word that could be made differences and drawn its original meaning with the empty shell.2 The relative words in the field of art are "rogue", "the erotic and vulgar". In the field of literature are those words as "eluding the lofty" and "ruffian" and so on. Before those words both critics and historians feel puzzled. The aim of such questions become aimless and the major figures in the circles of art criticism and art history have found that those words turn out confusing and hard to use. Therefore it is a real problem that what kind of thought could make the fog clear, which is caused by those words, and form logic and persuasive conceptions. The aim of the 1980's may still exist or even its questions involved may still be sustained with relative power. This results in the fact that these avant-garde artists want of effective power and they haven't brought their talent into full play in the mainland because of the lack of firm force. But it is not necessary to state and overstate such an aim or direction. To put it simply, the situation has been complicatedly changed.3 Besides the system of marketing power is remarkably expanding and the intention of the state ideology is in fact different from that of the 1980's. All the facts prove that the aim or direction of "new enlightenment" as anti-feudalism and anti-autocracy has turned out to be aimless and lack of guiding significance. The system of marketing discourse has become a new impact, which makes both the artists' thought and the soil for such thought on its direction. As a result, the metaphysical "ultimate concern" without positivism disappears. In such historical context, "the critical" without aim has fundamentally turned into comical.

As an influential event to Chinese social life, the Political Disturbance started from April to June, 1989 and Deng Xiaoping's remark during his inspecting tour in southern China, constitute a historical chain, which is not only serious but also knotty for anyone. Between the two political events, both the intellectual and art circles were blind and have no insight into the future. It was curious what was not in tune with the expectation for the art circle and historical impression. Among the art circle, like in the intellectual circle, it is obvious that the thought source adopted in the 1980's seems unconvincing or even loses its direction in organized persuasion. The irrational political impulse has been suppressed. The conservative and the radical representatives both find that the so-called force of thought is really limited. Though the power is abominable, it has been directing the history. What is the historical truth? In other words, how could the truth of history turn out to be an unshakable being. Unless the intellectual or art circle possess their actual power and right, such question could hardly be answered. As a result, the spirit is degraded as to find proper ground for "eluding the lofty" and "ruffian". Such a degrading in the circle of art, "rogue" is regarded as an ideological form for resistance.

When people could hardly state their attitude in a positive way, they would always find some rational excuse in a way for their embarrassing state, which is what the 1990's differs from the 1980's. During this period, "new generation" becomes a mediocre historical image, an image that has given up the "ultimate concern" of the 1980's but hasn't fallen into the academic model. In the field of art, individualism with real sense has started. Such an individualism, as everyone with common sense can see clearly, is the result of helplessness, it lacks humanist logic. Yi Ying describes the truth of the new generation's works as "an uncertain feeling between the vanishing heroic model and the tempting market".4 If it is really true, art has been trampled on during this historical period, i.e. "helplessness" could serve as the source for inspiration.

The year of 1992 was the one that "metaphysical" myth was totally shattered. The 1990s' Biennial Art Fair, Guangzhou" (BAF,Guangzhou) which made a stir in the art circle was over at the end of October with a series of problems involving art, politics, economics and law. The following lawsuit made a notorious fame of the exhibition. Though the "political pop" was a new artistic phenomenon in this exhibition, the overwhelming concern was the question of its market and income. Deconstruction as a serious theoretical topic did not

play a role in creating a new art the early 1990's. But money, however, has suspended the "meaning" in the air as well as all the questions for such meanings. The artists either make use of pretext for the questions or keep silence to end the statements of meaning, which the artists enjoyed talking about in the 1980's. But the so-called "lost of discourse" has nothing to do with the "silence" stated by Lugwig Wittgenstein. It is almost a spiritual phenomenon of absence of knowledge. At that time it seemed that no one had realized that the question of "art market" had involved the question of establishment of Chinese art system. It has close ties with the deconstruction of the old system and the establishment of the new, which has been caused by free movement of capital, resources and personnel out of the suspected imperialist "globalization". What is important remains that the appearance of "consumerism" connected with the "market" is not simply an economic event as many artists and critics considered, but a comprehensive one involving politics, economics and culture. It is the new one to resist the old ideology through necessary means, which is the discourse fact of art history blended with the sound of hammer in auction hall and the whispering in the art gallery. The art historians haven't faced a situation like today: the art is mixed with money and power, which has shaped a new trend in art and historical scene. The art circle in the early 1990's did not realize it as clearly as they do today. The simplified recognition of "market" and "consumerism" result in the fact that many artists and critics in the 1990's adopt a radical and illiterate attitudes from blind excluding to naive taking in. People have realized since 1993 that the exhibition of "Post-89 Chinese New Art" organized by Zhang Songren, who plays an important role in having contemporary Chinese art realized in the international community, was of great success in both Hong Kong and abroad. But it is different from what it is used to be. Such success does not provide the Chinese avant-garde artist with the effective convey of classic humanist "meaning", but rather, the success of the planners of the market and one of influence of works in market in the area of supple and demand within the tension between ideologies.5 Just as Yi Ying mentions in another article, the political pop "has been successful in commerce." "But the question is that China today is no longer the one in the 1980's with ideal critique as its standard. The commercialization of political subject matter has made political pop become a commodity. As a result, the choice of subject for the artists is not out of their consciousness of political thought and criticism, but rather from the market."6 Yi Ying's view has erased the remaining ideal attitude of the artists, because most of the works on the exhibition were in fact completed by those artists who had not yet totally given up their inquiry of the meaning. Li Xianting, a critic as the important planner for the exhibition did not show his profitable desire. But Zhang Songren who has been experienced in market was sensitive to the Western market system, because the Western society out of the interest of their own, after all needs a political consciousness. Such a need basically is a preference of ideology and cultural strategy for cold war or post-cold war. Therefore, this exhibition served as a convey of such preference, which resulted in profit. It could be concluded that the theoretical refusal of money for the avant-garde art lost its classical "freedom of art" at the very beginning. The mature of art soon turned out to be the mature of commodity. It is under such a context that the Chinese avant-garde art in the 1990's has been existing and developing.

Within the art circle in the 1990's, unlike the 1980's, there has been no important academic event. Even if there have been some disputes, we could find something concerned in the area of literature. In fact, the discussion of "human spirit" started since 1993 in the circle of literature was connected with the works by the "ruffian" novelists represented by Wang Shuo. Just like the area of art, the market civilization called as the "market economy" has constituted such a subversive influence upon the circle of thought, and the settle down in artists and writers' lifestyle has become a fundamental problem. The discussion lasted for two years, however, did not bring about any realistic response as it was in the 1980's, which worked out rich sources for thought. The understanding of humanism for the circle of art was obviously naive and morbid, because the thought upon value crisis caused by anti-humanism and anti-idealism did not catch the crucial point of the problem. What is "humanist spirit'? What does it mean by "losing of humanist spirit"? What are the methods for rescuing the "humanist spirit"? To such questions no one has done anything adequate yet. Therefore the humanist art or "contemporary intellectual art" (i.e. the so-called "profound painting")7 established as against the political pop is but an expression lacking essential points. The language system for the whole circle of thought, culture and art has ceased to work in the 1990's. The knowledge structure of "ultimate concern" has been destroyed. When "the state in stateless and the image in nothingness" is heard in discussions, 8 it shows that no period of the academic state of the Chinese circle of intellectual and culture has been worse than that in the 1990's. 9

Since sometime in the 1990's the concept of " post-modernism" has been reproduced like germ among the circle of art when the artists haven't understood thoroughly the concept of "modernism".10 The names mentioned frequently in the artists and critics in the 1980's such as Nietzsche, Schopenhauer, S. Freud, J. Satrtre have been replaced by those like Michel

Foucault, Jacques Derrida, Jurgen Habermas, Jean-Francois Lyotard, Fredric Jameson and Richard Rorty in the 1990's. In this way in the last decade toward the end of the 20th century, logocentrism has soon lost its position the academy, just like a fashion change in the street. As a matter of fact, the concept of "post-modernism" appeared in China early in the 1980's, 11 which could be reproduced in the 1990's, has naturally something to do with the social political and economic life in the ten years. It is worth mentioning that the academic discussions over "post-modernism" in the 1990's are in disorder because a number of the books on it have been published without necessary confrontations of ideas. They have become the logic texts for knowledge and learning emphasizing the indeterminacy and devoid of content repeatedly. Unlike the young artists in the 1980's who read thoroughly the works by Nietzsche, Schopenhauer and Freud, the artists in the 1990's read few works by post-modernist thinkers. But the concept, however, mentioned frequently by the circle of academy and art reminds people of the homologue that there is neither center nor margin. All these phenomena, such as the juxtaposition of tradition and modern symbol, funny slogan-like patterns, the economic practice of art, the yell of feminism and the worries of the past and complain of the present, are no logic direction and differe from the action in the 1980's. The aim of the 1980's was clear because it was always aimed at the one center. Although the critics always pull the works toward a certain political target, the target itself in fact remains an invented image only. No one can avoid that the target existing before has been fundamentally changed. The power game with the principle of profit has become the political feature of the time. The ideological crisis has turned into the contest of different groups of interest and the economic quota as the kernel content of politics. The ideal political target in accordance with the eternal moral standard is of no existence, even if something taking place in the political system. What is more, the starting point of the artists have no one or the other political correspondence. They represent a passive unconscious political attitude by means of absolute self-actions until their works as the products of the "interactive profit". Such a phenomenon should be taken seriously. In fact, the "post-modernism" in the 1990's has not yet played a role in enriching the thought and passion as it was in the 1980's. It only provides targets belonging to profitable principle with basis as one pleases and hard to refute, because it is reasonable for the post-modern anti-centrist and free actions. There have been not only the paintings by using the concept of "post-modernism" but also the concept art represented with devices and actions. As it is as follows, the consumerist concept and mass cultural taste have become the basis of the "post-modern" works. It should be mentioned that some "underground" show, even if for political antithesis, have been pursuing the impulse of the "hot".

Generally speaking, the topics on the post-modern from the circle of art are basically fragmentary. We can find these topics on the post-modern by looking through these fine art journals in the late 1990's. The first issue of *Jiangsu Art Monthly* in 1998 publishes an article "From Post-modernism, Post-colonialism to the Internet Age" after redundant introductions to modernism published last year. What has been mentioned in this article is no longer the topic on the classical post-modern by Habermas and Lyotard, but rather the entirely new conception caused by the internet. It is a question of "invented society", "invented politics", which is the vanishing of center power. Anywhere and anyone will be able to shape a power in an area or a circle through his wit and sources, no matter whether it will disappear in no time. The year 1995 could be called as the Microsoft Year because Windows 95 was solemnly put into the whole world. But in the same year, however, the internet was appearing everywhere in the developed countries. Even a beggar could provide Bill Gates the boss with his own web site. The indefinite possibilities of the internet are expanding out of control. Although articles and books on the internet from 1997 to 1998 were running rampant, the circle of art did not pay close attention to this topic except that some artists were interested in the possibility of new images by means of computer. It is similar to the fact that the circle of art did not worry about the Asian financial crisis caused in 1997 by George Soros who said to "sell the open society". The internet topic is only a limited one, because most of the artists seem to have no effective relation with internet. The circle of art after 1997, compared with the past years, is now in a state of "warm water period". All the phenomena of post-cold war such as military confrontation, local conflicts, economic crisis, religious restoring, the change of area power structure and the expansion of criminal forms, serve as international community context. For the Chinese artists, all these are just news or old pieces of news which are just the stories by the press or a book like *The Conflicts of Civilization and the Reconstruction of World Order* by Samuel P. Huntington. These could hardly cause the worries of the sense of moral and justice among the circle like that in the 1980's. The fact is that the Chinese artists feel puzzled before the existing environment and the state of art, which is similar to the Western intellectual facing the post-modern problem in the 1990's. The solo frame of reference is whether the sale could become a fact. All of them seem to conclude that they are really helpless before the outside world and it has nothing to do with them according to the game rules today. With the mocking of "idealism" and " ultimate concern" and with the old Chinese intellectuals in the

1990's who lack argument for the belief, duty and self sacrifice as they played an ugly role in history, 12 the avant-garde artists do give up their social responsibility in their mind. What they believe every day is the personal power in history is so weak that the spirit force could is hardly exaggerated. They believe it obviously that the effort in the past was no effect, meaningless and no value for the individual and the art of their own. Even the mentioning of the stories in the 1980's in the confusing 1990's seems ridiculous. It should be noticed that the flippant attitude among the critics as to be against history in theory has been standing for such a knowledge by means fragmentary pretext out of the "post-modern".13

In 1993, Achille Bonito Oliva, the Italian became a key figure in the Chinese avant-garde art, because he was a decisive person for the Chinese avant-garde art into the international community. But the Chinese artists felt worried about the Italian's artistic strategy for the 45th Venice Biennial Exhibition, as he did not participate in or understand the political and artistic reality of the Chinese artists. How to make the foreigners understand the Chinese reality is what some of the Chinese artists and critics have been expecting. What is worse, the Chinese were not aware that what the Italian had been doing was for his plan, which helped an artistic system belonging to some power or power group. The Italian had established his thought concerning contemporary Western art, which art was only the supervised by art system, the accepted and intensified one. It was only in an art system that the value of works could be highly regarded. The art system was controlled by various groups of interest and the anchor was but a temporary spokesperson for the art circle. The artists' so-called idealistic target and artistic satisfaction in romantic impulse of politics were thus irrevocably lost. The Chinese artists and critics, if they were still interested in it, could read what Oliva's remark, "There appeared a 'superart' in both Europe and America nowadays. Its typical characteristic is that the cultural agents around the artists noticeably appear. The money symbolic value has crashed the idea of set idealistic grades, in which art used to be ranked." 14 Some Chinese avant-garde artists excitedly participated in the Exhibition presided over by the Italian, whom the Italian had chosen according to his plan as part of the whole exhibition to face the Western world. This event is regarded as the starting mark that contemporary Chinese art linked lines with the international community. But the implied meaning of such linking was suspected. Hou Hanru, a Chinese artist living in Europe writes as follows:

The contemporary Chinese are has undergone ten years of development with a number of qualified and meaningful artists all over the world. Why still are those first in charge of China participating in Venice Biennial Exhibition such people, who still adopted the "official" academic techniques and art conception to express the personal plight in Chinese society? Why are those just "player" with limited self desire and illusion? One of the reasons, at least, their works simply convey a mental state of the young people who have no ideal in the Chinese social reality. It is a weak cynic state as to "be against" the invented official ideology. This is what the Westerners who are within the stereotyped ideology of cold war and are interested in Chinese affairs could imagine or show sympathetic. ...Such works on the exhibition does not show that Olive understood the art conception. But he made a statement by this opportunity to the Westerners that he had been to China and his sphere of influence had already covered China already. Then we have to ask a question. Is it a real peaceful coexistence? 15

Hou Hanru has seen the embarrassing situation the Chinese artists are facing now, but he still believed, at that time, there had been a utopian "peaceful coexistence" in this world. As a matter of fact, "the art system" constituted by power and interest has already made the so-called "peaceful coexistence" impossible to exist. Oliva is commented as "his point of view is hidden rather than being an eurocentrism open one."16 There has been in fact no "concealment" at all, but an obvious order and attack. The dominant giant power system will neither keep "concealment" nor take it as necessary. The Chinese artists and critics did not have complete knowledge concerning the history of the Biennial Exhibition in Venice. This exhibition established in 1895 showed its profitable purpose from the very beginning. It has soon become the area of exchanges of power, interest and fame among statesmen, businessmen, commercial groups or military persons.17 It should be declared that the tastes and consuming interest of the West toward the Chinese politics and ideology are the basic premise for the artistic existence of some of the Chinese artists. Although the Chinese were among the top of the invited artists during the last Biennial Exhibition in Venice for this century, it is also interesting that the most talked topic was that the value of Uli Sigg's collections would be more valuable as the host Harald Szeemann mentioned Sigg might be the person who had gathered most of the contemporary Chinese art works in the world.18

The question of the so-called "international identity" has been under the discussion among the art circle. This has something to do with the frequent participation in the international exhibition in the 1990's. In March 1993, "Exhibition of Chinese Avant-garde Art" was in Berlin, Germany. In June there was an exhibition of "Mao Toward Pop" in Sydney, Australia. In the same month, the Chinese artists participated in the "45th Venice International Biennial

Exhibition". In October 1994 they attended the "22nd S. Paul International Biennial Exhibition" in Brazil. And then the Chinese artists participated in many other international exhibitions, which was rare in the 1980's. This shows that the Chinese artists have begun to be involved in the international cultural affairs. But the kernel of the acquirement of "international identity" is the question of central power for game. No one seems to notice that "how contemporary Chinese art to acquire the international identity" lies in how to control the game rule power for such an "international identity". This is not only a question of theory but also the one to be settled through practice. With this period reviewed, the Chinese participation in the international affairs was basically passive. Although the game rule itself for the international art system is to be doubted, it is impossible to introspect the rules for those who haven't been involved in the game. Li Xianting's lecture outline at the international art critics conference of "Transition—the Changing Society and Art" states clearly over the embarrassing situation the Chinese artists are facing today.

"In contemporary international art circle, exhibitions have become a game. The rules are the conceptions of those Western planners in the international political patterns. Those planners always select the Chinese or other non-western art works by their personal preference, which has been closely connected with the international political patterns at that time. Some planners even have never been to these countries. It is just like the Chinese food in the eyes of the Westerners, or the Chinese food already adapted to the Western tastes in the Chinese restaurants, among which Spring Rolls is the most particular."19

According to Wittgenstein, artists have all that the nature has given them. They have the right to enter any game fields. That is to say, the autonomy of the artists is under the control of the artists' own hands. But what autonomy is regarded as the valuable is determined by an art system. Li Xianting insists on his view in his outline:

"There is a point that can be made sure, i.e. as the contemporary art it should have something to do with the living feelings and cultural circumstances of the Chinese. It should first of all have influenced or played a role in its own land rather than a suitable role in the international exhibition games, as a kind of Chinese food for the international hors d'oeuvres in accordance with some exhibition subjects or international fashions." 20

But how could we change such situations? Since the Chinese have understood that "the role of Chinese food or Spring Rolls itself is also defined by the international exhibition game", 21 what symbol could indicate that the contemporary Chinese art could regain its own power and exercise its real influence? Who would be the reliable judge for the "contemporary Chinese living feelings and cultural circumstances"? Would it be possible for the Chinese artists, critics and planners to be of divergence because of the influence of power caused by politics or ideology? In contemporary international community with the unchecked power and interests and China quickly involved in the globalization, what is "West"? What is the pure "oriental" "Asia" or "China"? For the Chinese artists, the key point in 1993 is that the Chinese artists began to enter the international art system. Its importance is that the metaphysical meaning has been returned to the spiritual world of the artists, with which the works have new aims. The Chinese artists' works have escaped from the destroying old ideological space and survived as well as developed by means of the even biased power from the international community. It has also started its important part in the international art system with an aim belonging to the "interactive interest" of the international market. The history of the Chinese avant-garde art in the 1990's is the one for the Chinese artists to enter the international art system. The special spiritual part in the art has been transferred to the possessors of the art works as new features and fashionable taste through language, exhibitions, sales, assistance and donations. Thus the patterns constituted by "special spiritual part" or "new characteristics and fashionable taste" as well as art discourse form a new history of art. By the end of 1994, *Jiangsu Art Monthly* as the Chinese avant-garde journal issued a discussion over the "meaning". The direct cause was "the appearing of a number of non-framed art works, particularly a great many decoration works, after the old-fashioned cynic and pop. Many people felt that if art works were evaluated only from the angle of the cultural aim or art style itself, the meaning of many works would not be clear. That is to say 'ambiguity of meaning'". 22 As matter of fact, the following disputes by means of linguistics or some other ways were fruitless. The meaning of art works could only be gained within the art system. The study of art by ways of authors, audience and the formative environment is just one part for meaning. A system consisted by artists, critics, hosts, collectors, businessmen, presidents, statesmen, reporters and lawyers is something that makes an art work as a work and also the basic condition for a work as meaningful. Therefore, the definition of "meaning" is of course within the power and profit or politics and economy. The story of the art in the 1990 seems to indicate that there is no "meaning" directing for the "absolute truth" but rather, recognition by art system or temporary but effective power system.

The development of the Chinese communication in the 1990's is entirely different from that in the 1980's. But the connection between the artists has been blocked by the profit

and individual attitude toward life. The collective and common ideal in the 1980's has disappeared as there have seemed no letters with humanist concern. Letter writing was actually the important way for the artists in the 1980's to express their humanist concerns. With such things happen, the useful material besides the works are reducing for us to study the art in the 1990's. On the other hand, letters were the connecting way for the thoughts of the modernist artists in the 1980's, but the artists themselves, however, persisted in a cynic and solitary attitude. Although such attitude lasted to the first two years in the 1990's, some of the sensitive took the "cynic" and "solitary" as a plague. At the end of the 1980's, Klaus Honnef notices while describing the Western art situation in the 1980's, "the art is becoming more and more subject to the power dominance. There is a trend among the artists to change their solitary role increasingly."23 Such a "trend", however, appears obviously and rapidly in the daily life and work of the Chinese artist. "Superstar" is not only the concept in the circle of entertainment, but also the one in the circle of art including critics. Just like a witty remark goes, "the artists follow the example of Andy Warhold and the critics model themselves in Oliva." Perhaps there exists some unsatisfied complain of the fashionable, but such might be someone's resentment because of being excluded by the fashionable game. It might be the cause of professional moral crisis caused by the market, the Chinese critics in the 1990's have lost their serious attitude toward their writing. That's why we feel hard to have a sense of trust facing these documents as we had in the 1980's. The most important thing is, the documents of the artists and critics in the 1980's were the constituent part of the "emancipation movement in thought" of that time. The writings in the 1990's are perhaps the other part of the profit structure, or to put it directly, a packing design of a profit project.

Anyway there has been no central issue or even no certainty at all and no one could have dominated the situation in the 1990's. This results in the fact that the historical attitude with logic order has become the problematic. Therefore, the "critical form" adopted in the study of the art in the 1980's could hardly be applicable for the study of the art in the 1990's. The new angle requires that we could not take the art as the realistic image or a logic reflecting structure because the art itself is a part of the reality. Or simply the art is the reality and the art works enter the history through the historical narration. While facing so many art works, we are concerned with these materials suitable to the narration of the problems. And we arrange the materials in accordance with the subjects in our study and make it as a chain with inner narrative order. In this way we are sure to give up a lot of materials or those "paradigms" which are hardly overlooked. We'd rather pick up those inconspicuous or even "lost" materials as our study basis. Such an attitude is based on the fact that what the Chinese artists are facing is the time with commercial hegemony. This hegemony has constituted such a deterrent force upon the Chinese artists. It has been controlling the art environment so effectively that even the "heavyhearted" and the "sentimental" could hardly be the comfort of the culture, just as the subtle feelings were regarded as ridiculous.

If we keep calm, history cannot be predicted definitely because there is no certainty in history as the optimists have said. If the fictional world constituted of bit in the age of information is changing the living patterns and spiritual patterns, there would no reason for the "art" with lofty and divinity for years to exist any longer. According to the principle of classicism, the boundary of art could hardly expand endlessly. The art should possess adequate reason to exist and then its meaning could be shown. What on earth does the art in the 1990's mean? The selling noises in the art market rise and the works belonging to both academy and avant-garde schools are in the same exhibition or a same journal. Some artist feels the contrasting situation after participating in the exhibitions or art gallery or any similar parties in Italy, Brazil, France, United States, Britain and Germany. Critics with bias organize simple and crude exhibitions dominate the situation with somewhat naive academic attitude. People in the circle of art talk about that some well known artist in the 1980's has given up his art but to be engaged in decoration. The rich artists and poor artists don't form their groups of interest. The avant-garde artists in the 1980's are getting older with no "revolutionary" spirit. When all these happen now, those who are selfish in life will feel sadly puzzled naturally.

If the language we are using is still effective, the statement then is not groundless. Although China is inevitably to link lines with the international community, there is no essential trace to indicate that the reality the contemporary Chinese art is facing today is similar with the Western society. The year 1998 was called the one as to "defend and safeguard with lives", because the flooding once again put the heavy burden of national history before the artists who were concerned with the national fame rather than "grand narration" and those who feel numb and could only be stimulated by the possible exhibition with money oriented. In the photo albums of the artists, there were mood with open and ideal in the photos in the 1970's and the 80's. But in the 1990's the pictures are full of satisfied, self-important and sophisticated faces. What has made people worried about is that we could hardly hear any voice from the artists who once stroke for "democracy" and "freedom" in their art life, though China entered in October 1998 the *International Convention Citizen Right and Political Right* and signed the *International*

*Convention of Economic, Social and Cultural Right* in October 1997. Whatever happened, numerous social events and changes in the area of culture and art in the 1990'shave shown that a time has come to its end. Another time has reluctantly started though such a start does not have the romantic divinity as other historic beginnings.

But still I shall have to pay attention to the artists and critics who have done effective and practical work in the field of art within the ten years. In order to provide those who would be interested in the documents in the ten years with such documents and make all the stories in the history show their true faces, I will try to make the materials speak. That is to say, all these documents regarded as important or useful will be adopted in this book. I will also let the readers know other people's thought besides mine, because the "other" living in this time is a problem or an evidence. In this way, the late comers would feel easier to evaluate this period in history. What I could do is to make a personal judgement and analysis of the documents according to my point of view toward this period. And I will also question and comment on the conspicuous. I would like to provide a situation different from the past, i.e. let the readers into the history and then they would be able to see such a period is not a metaphysical area far away from us. On the contrary, this history of art has something to do with us closely. That's why I have adopted some pictures beyond the art. Such an attitude would risk on what Collingwood remarks as the "news". Since we don't depend on the so called "historical essence" or "certainty" just as we emphasized at the beginning, the historical perspective of journalism might be but a method we have to adopt during the information age. That's because it is the "news" that makes invisible art system come to be the social facts. By means of contemporary possibility, I would of course pay attention to those documents, which have been overlooked by the art historians and critics, even if these documents have shown a certain tragedy without stylistic value. But, however, I think it is worth recording as well.

---

[1] Yi Yin, a critic states in his article "The Social Changes and Modern Chinese Fine Art" in *Tianya* No.5, 1998. "The success of a few political pop artists (also cynical realist) in commerce have made them become the first rich aristocrats in China. This forms a meaningful phenomenon: the more they keep their marginal identity, the more they could get money from the Western bourgeois and the more they could have the bourgeois life in China. Anyway the successful political pop artists have set up an example for more people to follow. They are busy with the collection of political signs, symbols, statesmen's portraits, money, military men and policemen and even the ordinary Chinese. After ugly popularized, such things became political pop art. The aim is the only one—money. But in the eyes of the West, this is the real representative of the "anti-art."(p.113) As a matter of fact, some Chinese avant-garde artists have live a quasi-yapped life, which is obviously attracting the other artists longing for success. But in the mainland of China, their social circle is not normal and the game space lacks regulation and graceful continuity. Particularly they haven't been supported by authoritative power. Their background is mainly money most of which is also coming from the West.

[2] Wang Hui in his "The Present Situation of Chinese Thought and the Modernity" talks about the "critical" in the way as follows.

"During the time when theories like multiculturalism, theory of the relative and modern nihilism have disintegrated any effort to rebuild the unified value and norm, the critical itself is losing its vitality. This comes to be known by the theories with their critical features in the process of intense criticism."(in *Forum in Literature and Art* No.6, 1998)

The introspection from the circle of thought in the 1980's was cautious. Wang Hui wrote this controversy article in 1994, when some artists like Li Xianting emphasized the antithesis between politics and ideology through political pop and cynical realism so as to find the similar "critical" question like the 1980's. Wang Lin, a critic writes: "the most important change in the Chinese society in the 1990's is that the Chinese intellectuals are changing their age-long attaching situation, no matter coming from the tradition or the foreign. As the central nervous system, the Chinese intellectuals have gathered the living experience of the Chinese and have always kept their own thinking and profound experience toward the cultural, historical situation and the spiritual dimension. Before the pressure of ideology, morale of the commercial society and alienation of the mass culture, the Chinese intellectuals are facing the real challenge from the contemporary culture. The Chinese artists can hardly reduce the elite consciousness while the language is abused, i.e. to remain critical spirit against the cultural situation and constant ideology. Their actions are as follows. 1) They remain the depth and dynamics of spiritual introspection and the historical attitude, which differs in the surface, popularizing and temporary of the post-modern culture. 2) They refuse the dominance of money and market myth over the spirit and they know inside out the negative aspects of the commercialized Chinese social life and pre-capitalist state.3) They are concerned with the changes of the Chinese social ideology and its implied essence and they keep alert about the historical as well as political issues covered in the daily life. 4)

They are thinking about the problems concerning the living environment and existence and dare to face the inner contradictions, spiritual conflicts and the individual resistance of the alienation of being. In this way they would not give up their pursuit of humanist value in the entertainment and escapes. 5) They are on guard against various cultural centralization, centralism and cultural colonialism, because these trends are not only showing in the following of fashion and critical practice but also hiding in the international linking lines and the making of markets effect. In the Chinese art in the 1990's, the artists really worth paying attention to are those who have such critical consciousness mentioned above. The criticism over these critics could provide us with much more real and comprehensive art landscape. It could also correct the misreading of contemporary Chinese art and help erase the frame of mind with cultural centralism and colonialism. This will benefit the exchanges between Chinese art with that of the world. (Wang Lin "Post-'89 Art in China", *Art Trend Journal*, 1997, p.7.) Such understanding of the "critical" from the circle of art critics are funny and absurd.

[3] The kernel of the art movement in the 1980's was a political issue with direct ideology, in which the major work was to deconstruct the political myth from the philosophical aspect. In the 1990's, however, the number of people who hold the authentic Marxist socialism has been much reduced and also left the power center. The important mark of such leaving was in about 1995. Those who once dominated the power or belonged to such central power system could only express their complaints anonymously against the political and economic situation under reforming. The three "ten-thousand words letters" articles concerning the conceptions of "capitalism", "socialism" and "peaceful evolution" as well as ownership were published in non-official channel without the authors' names. These articles are "Some factors influencing the country's security", "Preliminary exploration of the situation both inside and outside our country and the major threatening approaches in the coming decades" and "On the theory and policy of holding the public ownership". Although the three articles were of political threatening, the "non-official" way for the publication itself indicated that the ideological force belonging to the system was rather weak. As a matter of fact, the political and economic reality did not pay attention to the "ten-thousand words letters" though in 1997 the fourth letter appeared. It is "The trends and features in the bourgeois freedom since 1992" which offers some practical methods for the authority. For example, there is a list for political aims. But this letter, however, was put aside by the authority and did not play any role. This reminds the readers that the authors were anonymous and dared not open their true faces, which was like the those who strike for "democracy" and "freedom" in an underground way. Such a phenomenon is interesting.

[4] See "Introduction" by Yi Ying in *The Retrospection of Art at the End of the Century* by Dun Lian, Shanghai Wenyi (Literature and Art) Publishing House, 1998.

[5] During the "Post-'89 Chinese New Art" exhibited in Hong Kong planned by Zhang Songren, there was a commentary entitled " Who is the real master?" It reads "my biggest discovery is that the counselor behind the entire "art event" during the exhibition is Zhang Songren. He is the real main role and he created the entire art event. The real artist is but Zhang Songren. I even doubt that some works on the show had been under his instruction or inducement. By means of persuasion he convinced the artists. Through their hands his dream and hope came into being. It is he that has created the image of "Post-'89 Chinese new art" in the main land, Hong Kong, Taiwan and the international art stages". "He has created the history and his diction would decide the fate of this period of history. His terms would become the slogan to be sung thousands of times and what's more, the contents to remind people of our 'world'". (See *Yuejie Beyond the Boundary* No.32, the 7th edition.)

[6] See "Social Changes and the Modern Chinese Fine Art" in *Tianya* No.5, 1998.

[7] Wang Lin "On Profound Painting" in *Jiangsu Art Monthly*, No.2, 1994. In fact, the issue of intellectual in the 1990's is different from that in the 1980's. The moving toward the west and exile after 1989, the introspection of enlightenment, the review of tradition and history and the tendency of professional academy have led the elite intellectuals disintegrated. Almost one century history that the humanists (including the artists who played the similar role in various historical periods) as thinkers was ended. In his article "Present situation of Chinese thought and the issue of modernity", Wang Hui adequately states that "the marketing process has speed up the division of social studies since 1992. This tendency seems coincided with the inner need of the professional academy. The development of the professional and the academic orientation have gradually changed the social role of the intellectuals. Basically, the intellectuals in the 1980's have step by step turned into experts, scholars and professionals." (p.8)

[8] During the time of getting rid of the metaphysical myth, the "humanist spirit" is regarded as the "absolute idea" or "witchcraft totem" is ridiculous. There is a passage in the article "Humanist spirit: whether it is possible and how it would be possible", which reads "the humanist spirit is really not the definite norm or standard but it is 'a form without a form, an image without an image'. Nothingness is everywhere. Just as

*Yijing* (the Book of Change) goes that 'it is so that what is observed from the humanity is turned into the world.'" In Wang Xiaoming *In Search of Humanist Spirit*. Wenhui Publishing House, 1996, 1st edition, p.26.

[9] See note ii.

[10] Zhu Qingsheng's series of articles "What Is Modern Art" were published in *Jiangsu Art Monthly* No.1, 1997. The editor tries to lead the readers to have correct understanding of the modern art through this introduction. But as a contrast the cover of this issue is a work of pop style. In fact the art circle at that time had no enthusiasm, concern or hatred for modern art. Even those attackers lost their interest in attack. The artists following the trends are busy with the post-modern works. Those who were unsatisfied with or not interested in the modern art are busy with commercial works to meet the need of the market. Personal interest has become the key issue. But *Jiangsu Art Monthly* once as the avant-garde art front, however, showed the weaker sense of the circle as it published such articles on modern art at this time.

[11] Although the interpretation and application of the "post-modern" was in the middle of 1960's and 1970's in the western academy, it was in the 1980's when the concept came to be known in China. In 1985 when the new-fashioned art was on a grand scale, F. Jameson lectured on post-modernism in Peking University. This lecture was regarded as the earliest academic activity concerning post-modernism in the academic circle in China. It is interesting that when Jameson's lecture was published, Le Daiyun in her preface connects Jameson's lecture with that of Russel's lecture in Peking University in early 20th century (1921). She stressed the importance of Jameson's lecture upon the Chinese academy. As a matter of fact, the real cause to spread the post-modern in the 1990's China is not the academy but lie in the social life. It is the overall development of the market economy and the loosing political power structure that has led the post-modern forming the textual context for the 1990's China, which is closely involved with reality and politics.

[12] A number of books on the bitter experience of the Chinese intellectuals were published in the last years of the 1990's. These publications, in tearful and sorrowful way, retell the history of the intellectuals from "movement Against the Rightists" in 1956 to the Cultural Revolution. But the readers could hardly read a real introspection of the history among the books. Almost all the authors put the bitterness and misfortune of the intellectuals in history on the abstract history or the other. They never regard themselves as makers of that bitter history. A short article "Inheritance of Enlightenment" by Zhu Zhiyong in *Nanfang Weekend* August 6, 1999 could serve as a commentary. "Since some old men's publications on 'introspection' or in memory of their experience in the Cultural Revolution, articles both in praising or condemning have followed. Chen Lai's article 'The nature of historian is intellectual' was published. He could 'hardly understand why there are some people to condemn those old men in a blind way.' The 'left-deviation' and particularly the Cultural Revolution is the bitter history of the Chinese nation. We have so far not yet stepped out the dark shadow of this bitter history. We don't want to condemn some of the intellectuals' weak and ugly actions under the pressure of the abuse dictatorship. But in order not to let such tragedy happen again, we have reason to ask those who participated in tragedy to face the bitter experience for rebuilding the good-willed consciousness and personality of those intellectuals destroyed during that time so as to enlighten and instruct the late comers. If the humiliation, confusion and the timid and overcautious were taken as the 'intellectual nature' or 'historian nature' for self-encouragement, the ignoble existence as the rational spirit, I dare to state that the Chinese intellectuals have been really declined if such understanding is the representative introspection of the 'cultural revolution'. It is obvious that the Chinese intellectuals lack the critical spirit and are pale in personality. Those old intellectuals are shy to open their weak heart. But those Old Three Grades high school graduates who 'were born in the time of Red Flag and grew up in the new China' feel proud of themselves as the 'heroes' for carrying out the 'cultural revolution' in 'no regrets over the past youth' attitude. Recently even some 'cultural revolution' writers stand out voicing grievances and feeling proud of what they had created during the revolution".

[13] Zhang Xiaoling, a critic in his *Conceptual Art—Deconstructed and Rebuilt Poetics* (Jilin Fine Art Publishing House 1999) describes the fate of the modern art in the 1980's as follows. "The time of new fashioned art is the solo golden period of the Chinese modern art. For the following artists, it is like a myth—a myth almost beyond the history. From the 1980's, the intellectuals and the artists, after too many tortures, began their ambitious enlightenment in roles with social intuitive knowledge and the power to build the social meaning system. In their borrowed modern art language and terms, the artists affirmed and emphasized the series of progressive values caused by the social reform, with which they confronted and criticized the commonplace reality and the authoritative discourse. In this way they attempted to discover the ultimate reason which is the basic content the new-fashioned art took as the ideal ideology. Within the idealist enthusiasms, the new-fashioned art with the 'capitalized person' as its kernel, raised two super concepts: 'reason' and 'big soul'. The former tried to save all the irrational beings since the 'Cultural Revolution' in rational ways. The

latter hoped that soul could be saved in passing the judgement up to the divinity. The new-fashioned art thus formed the sacred tradition of its own and also gathered its group experience. Because of the search of the truth and ultimate metaphysical meaning, most of the artists have become the serious 'missionaries'. Degraded individual motivation even the daily necessity would be looked down upon. On the canvas at that time, various modern art languages did not hide the common value orientation—the naive and sincere readings in ultimate meaning and the dim and mysterious listening to the truth. Those were often accompanied with deliberately mystifying. Any naive revolution could but be ended without purpose. The new-fashioned art could not escape such a historical logic. To be correct, what the new-fashioned art built in the divinity area for the 'capitalized person' was rather a weak values and linguistic patterns. With too much involvement of politics and reality utility, such patterns were no super force at all. Just a few years later they were facing the fate to be given up while losing the premise of self-recognizing and naming—the social situation with ideal collective ideology. As an illusion and a super myth in a time it was already in crashing in the historic and social transitional period. The secular desire crashed its sacred shell and the present concern took the place of the 'ultimate concern'. The holy world of values was finally a linguistic illusion and the man-made meaning patterns could hardly stand any light attack by any questions from the reality. It can be said that the new-fashioned art was hardly on the edge of history when born. It became the witness for the experiment of the 'modernity' in its failure." (pp.16-17)

[14] Achille Bonito Oliva *Super Art* Hunan Fine Art Publishing House, 1998, 1st edition, p.9.

[15] "The myth and reality of 45th Venice Biennial Exhibition" in *Lion Art* NO.2, 1993.

[16] Wang Lin "Oliva is not the saver for Chinese art" in *Dushu*, No.10, 1993.

[17] It is the historical fact that the role the art plays in economy and politics is clear. It is like the fact that the 2nd Venice Biennial Exhibition changed its theme for the development of entertainment as its basic premise. Words like "art for business" was everywhere in the city. Questions outside the exhibition were asked that in the exhibitions in both 1934 and 1936, the art concepts connoted in fascist "force" and "will" were conveyed. Any judgement for the sacred exhibition was in vain. At the time of fascist, although the concept of "renaissance" is the fascist one, it was clear and legal concept.

[18] Among the 99 invited artists at the Venice Biennial Exhibition, there were 20 Chinese artists, which is worth noticing. Uli Sigg was the ambassador of Switzerland in China. He is also a friend of Harald Szeemann. The reason why Szeemann put more Chinese works on the exhibition was not to promote the value of Sigg's collections. But what Sigg collected and his point of view on chinese contemporary art was influential upon Szeemann. Further more, even if out of the profit, the Chinese works on the international exhibition would in fact push forward the Chinese art into the international art system. Only for a number of Chinese artists, the motivation of searching for success and sale by means of such international exhibition was bigger than non-profitable motivation. It seems, however, that the history of human beings has been formed in the meeting the desire of the personal.

[19] *Jiangsu Art Monthly*, No.1, 1999, p.21.

[20] ibid.

[21] Li Xianting added an article "'Spring Rolls' and the 'exporting china'" after his lecture outline. He writes, "writing this supplementary I might have an idea. Contemporary international exhibition is really a gambling game. What is more, the regulation is made by the westerners. You want to join in it and as a chosen person. Since the game is in need of Chinese card, if you don't play chinese cards, what else could you play in it?"(p22)

[22] *Jiangsu Art Monthly*, No.12, 1994, p.16.

[23] Klaus Honnef *Contemporary Art* Jiangsu Fine Art Publishing House, 1995, 1st edition, p.127.

# 序言・法文
# Introduction

Lorsqu'il y a dix ans nous écrivions avec Monsieur Yi Dan « Histoire de l'art moderne chinois : 1979-1989 », nous nous référions à un propos de R.G. Collingwood concernant le problème embarassant de l'écriture de l'histoire contemporaine . Il voulait attirer l'attention des auteurs de l'Histoire contemporaine sur l'importance à accorder à la nature historique -c'est-à-dire selon la conception des philosophes de l'Histoire, plutôt que de se laisser confondre le regard par des « informations » fragmentaires. Il existe une vérité essentielle en Histoire. Les historiens ne doivent pas non plus se laisser abuser l'esprit par des documents qui de nos jours ne peuvent être assemblés .

Néanmoins, du point de vue de cette conscience humaine de l'existence, l'histoire de l'Histoire est infinie. Quand la nature de l'Histoire pourra-t-elle authentiquement se révéler? Il ne s'agit pas d'une question simple et sans doute ne trouverons-nous jamais d'appréciation des événements historiques juste et généralement partagée. D'ailleurs, il est probable que les événements de cette très longue Histoire puissent fournir à la littérature les sujets d'histoires modernes ou les matériaux des légendes historiques, alors qu'il n'y a semble-t-il rien à dire des actes et propos qui viennent de se dérouler. Ainsi, la nécessité de résumer les événements passés a disparu et la probabilité d'une « nature historique » est aussi devenue inexistante. En réalité, l'Histoire, et particulièrement la narration de l'Histoire contemporaine, ne peut être qu'une structure linguistique susceptible d'être renversée par une autre force. Si une telle structure existait, elle dépendrait de la technologie et du pouvoir. La première fournirait l'intelligence d'un langage possédant une logique fondamentale pour davantage de construction, tandis que le second aiderait à la structurer par une légitimité textuelle. Lesdites « autorités» seraient alors la somme de ces deux facteurs essentiels. Mais quelle force peut faire autorité à cette époque ? Bien entendu, nous pouvons limiter la question au domaine de l'art, bien que nous ne puissions séparer l'art de la structure sociale de cette époque et de la déduction de l'existence.

A l'heure de cette équivoque époque de la « globalisation », les gens s'aperçoivent qu'il n'existe plus ni de technologie pour soutenir la reconnaissance commune, ni de pouvoir stable et dominant, au point qu'il n'existe même pas de centre du pouvoir. Parfois on ne sait même pas d'où provient ce pouvoir, c'est pourquoi les prétendues autorités n'existent déjà plus. Le problème latent reste que si le pouvoir dont tout le monde dépend n'existe plus, la question de la véracité de l'art en soi disparaît alors presque entièrement.

Très tôt déjà, lorsqu'il écrivit son « Histoire de l'art »,

E.H. Gombrich discutait du problème de l'indétermination des limites de l'art, or à cette époque la situation de l'art était déjà extrêmement embarrassante. A présent, l'art n'a pas disparu de la vie quotidienne mais il est devenu une barrière à éluder les questions, un artisanat gênant et un moyen superficiel de gagner sa vie. Dans bien des cas, l'art est devenu un pouvoir qui, à travers les planificateurs dispense une idéologie et révèle le développement des stratégies culturelles. Dans sa destinée actuelle, il vient confirmer de façon inattendue les prévisions métaphysiques d'Hegel. D'après l'expérience générale, la limite entre l'art et le non-art est claire et bien qu'ils ne parviennent à l'expliquer, la plupart des gens sont très explicites sur ce point. Cependant, dans les années 90 l'art est devenu autre chose. D'un coté les artistes espèrent relier étroitement l'art avec l'existence et s'efforcent de faire disparaître les limites entre ces deux domaines. D'autre part, ces artistes –ceux qui sont considérés comme ayant vraiment réussi, mènent une vie de « yuppie », pour distinguer leur existence de celle du commun. On s'aperçoit souvent que les artistes comme les planificateurs n'ont le plus souvent qu'un intérêt limité pour les œuvres en elles-mêmes mais se préoccupent en revanche de ce qu'elles peuvent leur apporter.[1]

Peu importe comment, l'art des années 90 se distingue clairement de celui des années 80. Le second a guidé le premier, et celui-ci ne tient plus compte de la logique intrinsèque de son prédécesseur, au point que durant une partie des années 90, des artistes très actifs ont à travers leurs œuvres, ridiculisé jusqu'à la satire la logique de l'art des années 80. Une telle situation a déconcerté ces critiques qui préservaient jusqu'alors une soit-disant position « critique » lorsqu'ils se retrouvaient face à l'art des années 90. Quoiqu'au cours des deux premières années, une partie de ces artistes et critiques s'en soient tenus autant que possible à « l'esprit critique » des années 80, ils ont rapidement soit modifié le principe initial de leur création, soit adopté une vanité et une terminologie irréaliste afin de masquer l'abandon de leur tâche et de préserver le pouvoir.

Nous sommes déjà engagés dans la « critique », et pourtant ce terme est devenu dans les années 90 un mot extrêmement équivoque, un mot qui emprunté par d'autres peut engendrer des divergences et en perdant son sens originel, ne devenir qu'une coquille vide.[2] Dans le domaine artistique, la gamme lexicale qui lui correspond est « coquin », « érotique et vulgaire », et en littérature on trouve des termes tels que « éviter l'élévé », « voyou » etc. Devant de tels mots, les critiques et les historiens restent tout à fait perplexes. La cible de ces questions s'est affaiblie et les personnalités du monde de la critique et de l'histoire de l'art s'aperçoivent que la terminologie est devenue troublante et difficile à utiliser. Quel type de pensée pourrait réellement éclaircir ce brouillard formé par la composition du vocabulaire et constituer ensuite un concept persuasif et méthodique est devenu une question sérieuse. Le but des années 80 existe sans doute toujours, au point que les questions qu'il implique sont soutenues avec énergie. Mais cela a conduit les artistes avant-gardistes à manquer d'un pouvoir effectif, aboutissant à ce que leur travail ne puisse se développer efficacement en Chine par manque de force solide. Cependant, il n'est pas nécessaire d'exposer ou d'exagérer ce but et ses directions. Pour parler simplement, la situation s'est considérablement compliquée.[3] Par ailleurs, le pouvoir du système de marketing est en train de s'étendre rapidement, l'intention de l'idéologie étatique n'est en réalité plus la même que dans les années 80. Tous les faits prouvent que le but et les directions du « nouvel éclaircissement » anti-féodal et anti-despotique des années 80 se sont transformés en un sens des réalités qui ne possède plus ni objectif ni pensée dirigeante. Le système de discours marketing est devenu une nouvelle force d'influence qui oriente davantage en ce sens la pensée et l'esprit de création des artistes. Par conséquent, cet « ultime souci » métaphysique et sans positivisme a disparu sans laisser de traces. Dans un tel contexte historique, la critique n'a pas perdu sa cible mais elle est devenue fondamentalement ridicule.

En tant qu'événement majeur qui a influencé la vie de la société chinoise, les troubles politiques qui ont débuté en avril et ont pris fin le 4 juin 1989, ainsi que le « Discours d'Inspection du Sud » de Deng Xiaoping en février 1992 ont constitué une chaîne historique grave qui laisse tout le monde embarrassé. Dans le laps de temps qui a séparé ces deux événements à caractère politique, le milieu artistique et l'intelligentsia sont restés aveugles et peu perspicaces quant à la perception de l'avenir. Curieusement cela n'a pas du tout coïncidé ni avec l'espoir des gens envers les milieux artistique et intellectuel ni avec l'effet historique. Dans le cercle artistique comme dans celui de l'intelligentsia, il est évident que les sources de la pensée employées dans les années 80 sont devenues contraignantes au point d'en perdre leur cible dans la persuasion organisée. Les élans politiques irrationnels ont été réprimés, et qu'il s'agisse des représentants conservateurs ou radicaux, tous se sont vite aperçus que la soit-disant force de la pensée reste extrêmement limitée. Bien que le pouvoir soit exécrable, c'est lui qui dirige l'Histoire. Qu'est-ce alors que la vérité historique ? Disons plutôt comment la valeur véridique de l'Histoire peut-elle devenir une réalité inébranlable ? Il n'est déjà plus possible de répondre à

ce genre de question à moins que l'intelligentsia ou le monde des arts ne possèdent leurs actuels pouvoir et droit. Par conséquent, l'esprit s'est dégradé, tombé jusqu'à la recherche d'un fondement légitime aux attitudes telles que « éviter l'élevé » et « voyou » : ce qui signifie que dans le domaine artistique, le « coquin » est considéré comme une forme idéologique de résistance.

Lorsqu'on ne peut affirmer un comportement de manière positive, on cherche toujours une excuse raisonnable à la situation à laquelle on est réduit ; c'est la différence la plus manifeste entre les années 80 et les années 90. Durant cette époque, la « nouvelle génération » est devenue une médiocre image historique, une image qui a abandonné « l'ultime souci » des années 80 mais qui n'est pas tombée dans le modèle académique. Dans le milieu artistique, un véritable individualisme a émergé. Pourtant, ceux qui possède un certain sens commun peuvent s'apercevoir que cette sorte d'individualisme est la conséquence inévitable de l'impuissance, il lui manque une logique humaniste. Yi Ying a trouvé la juste transcription dans son œuvre « Nouvelle Génération » en parlant d' « une sorte d'incertitude entre la disparition des modèles héroïques et la tentation du marché. »[1] Si tel est le cas, l'art de cette période historique a subit des ravages, c'est-à-dire qu'à cette époque, l'« impuissance » est belle et bien devenue une source d'inspiration.

1992 est pour le monde artistique une année ayant radicalement ruiné le mythe de la « métaphysique ». « L'Exposition Biennale de Guangzhou » qui a eu grand retentissement dans le monde artistique s'est achevée en octobre sur une série de problèmes concernant les domaines artistique, politique, économique et du droit. Le procès auquel elle a conduit lui a donné ce que l'on appelle une mauvaise réputation. Bien que le « Pop-politique » y ait été le phénomène artistique, ce qui a généralement retenu l'attention des gens ont été les questions relatives au marché et à l'argent qu'a entraînées l'exposition. Le «déconstructionisme » en tant que sujet théorique sérieux n'a pas joué de rôle dans la création d'un nouvel art au début des années 90. L'argent a cependant laissé en suspens la question du « sens » tout comme les questions de fond. Les artistes ont soit prétexté l'impuissance, ou ont gardé le silence, mettant un terme à l'exposition du sens que les artistes des années 80 prenaient généralement plaisir à exprimer. Néanmoins, la soit-disant « perte de parole » des milieux académiques est sans rapport avec le « silence » dont fait état Ludwig Wittgenstein : c'est presque le phénomène spirituel d'un vide intellectuel. A cette époque presque personne ne réalisait que la question concernant le marché de l'art était en fait en rapport avec le problème de l'établissement du système artistique chinois. Il était intimement lié avec la dislocation de l'ancienne structure et la constitution d'un nouveau système auxquelles avait mené la libre circulation des capitaux, des ressources et du personnel apparue avec l'équivoque « globalisation » impérialiste. L'important étant que l'apparition du «consumérisme » liée au marché n'est pas simplement ce que beaucoup d'artistes et de critiques ne considèrent que comme un événement économique ; il synthétise la politique, l'économie et la culture, et oblige à user de nouveaux procédés pour résister à l'ancienne idéologie, au point que tout discours qui concerne l'histoire de l'art soit en réalité lié au son des martinets des ventes aux enchères et aux propos raffinés tenus dans les galeries d'art. Les historiens de l'art ne se sont jamais trouvés confrontés à une situation telle qu'aujourd'hui. L'art est mêlé à l'argent et au pouvoir, ils constituent ensemble un nouveau courant artistique et une nouvelle situation historique. Seulement le milieu artistique du début des années 90 était loin de réaliser ce problème aussi clairement qu'aujourd'hui. La reconnaissance simplifiée du « marché » et du « consumérisme » a conduit de nombreux artistes et critiques des années 90 à une attitude radicale allant du rejet aveugle à l'adoption naïve de ces deux phénomènes. Depuis 1993, les gens ont prêté attention au fait que l'exposition « Le Nouvel Art Chinois post-89 » organisée par Zhang Songren, marchand de tableaux qui a exercé une influence et a joué un rôle important pour la place de l'art contemporain chinois sur la communauté internationale, obtint un grand succès à Hong Kong et en dehors des frontières chinoises. La situation est toutefois différente de celles qui ont précédé. Ce qu'un tel succès a apporté aux artistes avant-gardistes chinois n'est pas la transmission effective du « sens » de l'humanisme classique mais plutôt le succès des planificateurs d'une société de marché et celui répercutant des œuvres dans le marché de l'offre et la demande tendu par l'antagonisme idéologique.[5] Cela rappelle tout ce dont traitait déjà Yi Ying dans un autre article : le Pop-politique « a remporté un énorme succès commercial », « la question est que la Chine d'aujourd'hui n'est plus celle des années 80 qui usait de la critique de l'idéalisme comme standard. La commercialisation des thèmes politiques a transformé le Pop-politique en marchandise, par conséquent, le choix des sujets des artistes n'est issu ni de leur pensée politique ni de leur conscience critique, mais plutôt d'un comportement marketing ».[6] Le point de vue de Yi Ying a gommé ce qui reste de l'attitude idéaliste des artistes car la majorité des œuvres de cette exposition ont

été en fait réalisées par des artistes qui n'avaient pas encore abandonnés les questions de fond. Li Xianting, critique et planificateur important de l'exposition, n'avait pas non plus d'aspirations aux profits. Cependant, en tant qu'homme ayant l'expérience du marché, Zhang Songren possède un sens aigü du système de marché occidental, car les sociétés occidentales ont finalement besoin d'une sorte de conscience politique, et ce besoin est dans l'ensemble une préférence pour l'idéologie et la stratégie culturelle du temps de la guerre froide et de l'après guerre froide. L'exposition est donc devenue le lieu de transmission de ce type de préférence menant au profit économique. Ainsi, l'art avant-gardiste qui refusait théoriquement la corruption par l'argent a perdu dès le départ cette prétendue « liberté de l'art » au sens classique. La maturation de l'art est rapidement devenue celle d'une marchandise, c'est dans un tel contexte que l'art pictural avant-gardiste chinois des années 90 a existé et s'est développé.

A la différence des années 80, il n'est pas survenu dans le milieu artistique des années 90 d'événement académique majeur, néanmoins il existe certaines questions à controverse dont nous ne pouvons trouver les expressions que dans l'évolution du milieu littéraire. En réalité, les discussions à propos de « l'esprit humaniste » qui ont débuté dans le domaine littéraire dès 1993 sont directement liées aux œuvres de romanciers « voyou » tels que Wang Shuo. Bien entendu, tout comme dans le domaine artistique, la civilisation de marché appelée « économie de marché » a exercé une influence subversive sur tout le monde intellectuel, culturel et artistique jusqu'à ce que la vie rangée des artistes et écrivains devienne en revanche une question fondamentale. Toutefois, plus de deux années de débats suivis sur « l'esprit humaniste » n'ont pas fait écho à la richesse et l'actualité des sources intellectuelles produites dans les années 80. La compréhension de l'humanisme par le monde artistique est même manifestement naïve et morbide parce que la réflexion sur la crise des valeurs qu'a engendré le courant idéologique anti-humaniste et anti-idéaliste n'a pas saisi la clé du problème. Qu'est-ce que « l'esprit humaniste » ? Que signifie « la perte de l'esprit humaniste » ? Quelles sont les dispositions à prendre pour recouvrer cet « esprit humaniste » ? Personne n'a encore pertinemment exposé ces questions. Par conséquent, l'art humaniste ou « l'art intellectuel contemporain » (tel que ladite «peinture de profondeur»)[7] établis en réaction au Pop-politique ne sont qu'une forme de narration qui rate l'essentiel. Tout le système de langage du monde de la pensée, de la culture et de l'art a cessé de fonctionner dans les années 90 et la structure intellectuelle de « l'ultime souci » s'est déjà effondrée. Lorsqu'on entend parler lors des débats de « forme de l'informe, phénomène sans manifestation »[8], cela indique bien que la situation académique des milieux intellectuels et culturels chinois ne s'est jamais trouvée dans une période de crise aussi catastrophique que celle des années 90.[9]

Dans les années 90, le concept de « post-modernisme » ressemblait à un microbe dont on ignore à quel moment il a envahi un milieu artistique qui n'avait encore pas parfaitement saisi le sens du « modernisme ».[10] Des noms tels que Nietzsche, Schopenhauer, S.Freud, J-P.Sartre fréquemment mentionnés par les artistes et critiques des années 80 ont tous été remplacés par ceux de Michel Foucault, Jacques Derrida, Jurgen Habermas, Jean-François Lyotard, Fredric Jameson, Richard Rorty dans les années 90. Ainsi, dans les dix dernières années de cette fin de vingtième siècle, l'idée maîtresse du logocentrisme a très vite perdu sa position dans le milieu académique, tout aussi rapidement que se font les changements de mode dans la rue. En fait le concept de « post-modernisme »[11] apparu en Chine dans les années 80, capable d'être reproduit dans les années 90, a un rapport naturel avec la vie économique et la politique sociale de ces dix années. Ce qui vaut la peine d'être remarqué est que les débats académiques des années 90 à propos du « post-modernisme » ont été un mélange confus d'idées, parce que bon nombre d'ouvrages ont alors été édités de manière indépendante, sans nécessaire confrontation d'idées. Ils sont devenus les textes logiques du savoir et des connaissances, soulignant à maintes reprises toutes sortes de traits significatifs de l'indétermination et du vide du post-modernisme. A l'inverse des jeunes artistes des années 80 qui lisaient Nietzsche, Schopenhauer et Freud, très peu de ceux des années 90 ont sérieusement lu les œuvres spécialisées des philosophes post-modernistes. Néanmoins, ce concept souvent relevé par les milieux des arts et des lettres rappelle aux gens qu'il n'existe ni centre ni frontières. Tous les phénomènes tels que la juxtaposition des symboles traditionnels et modernes, les motifs comiques à la manière des slogans, la manipulation économique de l'art, les clameurs du féminisme, l'affliction envers le passé, les plaintes envers le présent, n'ont aucune direction logique. Ils diffèrent en ce point des pensées et actes des années 80 qui fixaient un objectif central. Bien que certains critiques cherchent toujours à entraîner les œuvres des artistes vers une catégorie politique fixe, il n'en reste en fait que des images inventées. Personne ne peut esquiver le fait que des changements soient déjà survenus dans cette catégorie originellement existante. Le principe d'intérêt comme jeu de pouvoir fondamental est devenu une des caractéristiques politiques de cette époque. Les conflits

idéologiques se sont transformés en confrontation entre les différents groupes d'intérêts et l'indice économique constitue désormais le noyau de la politique. Ainsi, le prétendu objectif politique idéaliste répondant à une éternelle morale standard n'existe plus même si des changements essentiels sont survenus dans le système politique. Encore plus important reste le fait que le point de départ des artistes n'a aucun correspondant politique. Ils représentent une sorte d'attitude politique inconsciente négative lorsque l'absolu de leurs propres actes et leur travail devient le produit de ce « profit interactif ». Cela mérite d'être envisagé sérieusement. En réalité le « post-modernisme » des années 90 n'a pas eu ce rôle de stimulant de la pensée et de la passion qu'il jouait dans les années 80. Il ne fournit qu'une base arbitraire, irréfutable et envers qui on ne peut rien exiger, à tout objectif répondant au principe de profit -la logique étant que le post-modernisme est anti-centraliste et arbitraire tout en étant fondé, c'est pourquoi il est irréfutable. La peinture n'est pas la seule à user ainsi du concept post-moderniste, on trouve aussi l'art conceptuel représenté par les installations et les performances. Ce qui y fait écho est que le concept de « consumérisme » et le prétendu goût culturel des masses sont devenus le fondement des œuvres du « post-modernisme ». On notera en outre que certaines activités clandestines, même lorsqu'elles possèdent un caractère d'opposition politique, suivent aussi l'élan de recherche d'un « point de vente ».

En somme, les sujets concernant le post-modernisme traités par le monde artistique sont de nature fragmentaire. En consultant les revues des beaux-arts de la fin des années 90, on y découvre de nombreux sujets sur le post-modernisme. Après avoir abondamment présenté le modernisme l'an dernier, le premier numéro de 1998 de la revue *Jiangsu Art Monthly* a publié un article intitulé « Du post-modernisme et du colonialisme à l'ère d'Internet ». Ce dont traite cet article ne concerne déjà plus les questions du post-modernisme classique de Habermas et Lyotard, mais plutôt la nouvelle conception qu'apporte Internet. Il y est question de la dite « société inventée », des « politiques inventées », de la disparition radicale du pouvoir central, du fait que chacun, où qu'il soit, puisse par l'exploitation intelligente de toutes ses ressources constituer le centre d'un pouvoir, influençant une région, un domaine ou une communauté, quand bien même il disparaîtrait en un clin d'œil. On peut qualifier 1995 d'« année Microsoft » car elle est celle de l'entrée solennelle sur la scène mondiale de Windows 95. Mais cette même année, Internet a surgit dans tous les recoins de chaque pays développé et désormais, même un mendiant peut fournir à Bill Gates, patron de Microsoft, son propre site web. Mais les possibilités infinies d'Internet sont en train de s'étendre et deviennent incontrôlables. Pourtant, bien qu'entre 1997 et 1998, les articles portant sur Internet nous aient littéralement envahis, le milieu artistique ne s'y est pas encore sérieusement intéressé, en dehors d'une partie des artistes conceptuels qui ont commencé à prêter attention au potentiel de l'informatique dans la création de nouvelles images. De même, Georges Soros qui affirmait « vendre la société ouverte » a provoqué en 1997 la grande crise financière asiatique, n'a pas davantage tourmenté les artistes. Internet n'est donc qu'un sujet limité et peu sérieux, parce que la majorité écrasante des artistes semblent ne pas en avoir encore jusqu'à aujourd'hui tiré efficacement profit. Evidemment, la comparaison du milieu artistique d'après 1997 avec celui d'il y a quelques années se situe à « l'époque de l'eau tiède ». Tous les phénomènes de l'après guerre froide, tels les antagonismes militaires, les conflits régionaux, la crise économique, le renouveau religieux, les transformations de la structure du pouvoir régional, la prolifération des formes de crimes, forment le contexte de la communauté internationale. Néanmoins, du point de vue des artistes chinois ce ne sont que d'anciennes ou récentes nouvelles, des histoires relatées dans les médias ou des œuvres telles que *Les conflits de civilisation et la reconstruction de l'ordre du monde* de Samuel P.Huntington. Rien ne suscite à nouveau ce souci commun et unanime de conscience morale, d'éveil de la raison et de justice des années 80. Le fait est que comme les intellectuels occidentaux du début des années 90 face à la naissance du post-modernisme, les artistes chinois restent perplexes devant leur environnement de vie et la situation de l'art auxquels ils font face. L'unique système de référence reste la vente réussie ou non des oeuvres. Il semble qu'ils estiment tous sans hésiter qu'ils sont impuissants devant le monde extérieur, qu'il n'a aucun rapport avec eux tout comme les règles de jeu du monde d'aujourd'hui. Accompagnant la moquerie de « l'idéalisme » et de « l'ultime souci », ainsi que le manque d'arguments pour la foi, la tâche et le sacrifice de soi des vieux intellectuels chinois encore en vie ayant joué un vilain rôle dans l'histoire[12], un bon nombre d'artistes avant-gardistes chinois ont effectivement abandonné leur responsabilité sociale. Ce qu'ils croient désormais est que la force individuelle demeure négligeable dans l'histoire et que la force de l'esprit est exagérée. Ils considèrent manifestement que les efforts du passé sont restés vains, sans portée ni valeurs pour l'individu et pour leur propre art. Dans ces années 90 d'extrême confusion, il était même gênant et ridicule d'évoquer les histoires des années 80. On retiendra que

dans les années 90. l'attitude désinvolte du milieu des critiques dans sa nouvelle lutte théorique contre l'historicisme a supporté une telle compréhension au moyen de prétextes fragmentaires tirés du post-modernisme.[13]

En 1993, l'italien Achille Bonito Oliva est devenu le personnage central de l'art avant-gardiste chinois parce qu'il a décidé de sa destinée par son entrée dans la communauté internationale. Cependant, tout le travail tactique artistique entrepris pour la 45ème Exposition Biennale de Venise dont cet italien avait lui-même la charge a après coup inquiété les artistes avant-gardistes chinois. En effet, Oliva ne s'est pas informé en profondeur de la réalité politique artistique des artistes chinois –or tout ce qu'espèrent les artistes et une partie des critiques chinois est justement que les planificateurs étrangers comprennent la réalité chinoise. Le plus grave est qu'à l'époque, alors que ces artistes et critiques chinois n'y voyaient pas encore clair dans le jeu d'Oliva, c'est néanmoins pour lui qu'ils se sont engagés dans ce projet appartenant au système artistique d'un autre groupe d'influence et de pouvoir. Auparavant, ce critique italien avait déjà établi sa propre conception de l'art occidental contemporain : l'art en question n'est qu'un art contrôlé accepté et renforcé par le système artistique, ce n'est que dans ce système artistique que la valeur des œuvres est considérée. Mais ce système artistique est entièrement contrôlé par des groupes aux objectifs et intérêts différents et le président n'est que le porte-parole provisoire de ces groupes d'intérêts. C'est ainsi que les artistes ont abandonné leur prétendu objectif idéaliste d'antan et la satisfaction d'un élan politique romantique artistique. Plus tard, si les artistes et critiques chinois s'y intéressaient encore, ils pouvaient lire les propos d'Oliva : « Actuellement, une sorte de «superart» est apparu en Europe et aux Etats-Unis, sa caractéristique principale est qu'il fait converger les regards des agents culturels proches des artistes. L'illustre valeur symbolique de l'argent a déjà brisé la grande valeur de l'idéalisme auquel l'art avait un temps été consacré »[14] Une partie des artistes avant-gardistes chinois qui ont participé avec enthousiasme à cette Biennale de Venise présidée par Oliva ont été sélectionné selon sa propre stratégie pour constituer la partie de la structure d'ensemble de l'exposition faisant face au monde occidental. Cet événement fut qualifié de signe d'un début de rapprochement entre l'art contemporain chinois et la communauté internationale. Mais le sens de cette liaison a suscité des doutes, ce que Hou Han Ru, critique chinois qui vit en Europe a noté :

« Pourquoi, alors que l'art chinois a traversé plus de dix ans de développement et révélait à ce moment un groupe d'artistes qualifiés, réellement contemporains au sens propre, disséminés à travers le monde, ceux qui ont d'abord « représenté » la Chine à l'Exposition Biennale de Venise étaient un groupe d'artistes (la majorité mais pas l'ensemble) disposés à poursuivre l'utilisation des « officielles » techniques et conceptions artistiques académiques pour décrire la condition de l'individu dans la société chinoise, épanchant des désirs personnels et des illusions étroites ? Au moins, l'une des principales raisons est que leur art reflète simplement la mentalité d'une partie de la jeunesse sans idéal de la société chinoise actuelle. C'est une sorte de cynisme « s'opposant » faiblement à cette idéologie officielle imaginaire. Mais c'est là justement ce que la majorité des occidentaux qui, conditionnés par l'idéologie de la guerre froide, et qui « s'intéressent » à la Chine, peuvent imaginer ou comprendre et ce pour quoi ils sympathisent. Un tel groupe d'artistes chinois présenté par Oliva ne témoigne pas de sa conception de l'art. Il a seulement profité de l'occasion pour dire aux occidentaux qu'il est allé en Chine et que sa sphère d'influence s'étend jusque là. Par conséquent, on ne peut s'empêcher de se demander s'il s'agit là d'une réelle coexistence pacifique ? »[15]

Han Houru a constaté la situation embarrassante à laquelle font face les artistes chinois. Toutefois il croyait encore à l'époque qu'il existait en ce monde une utopique « coexistence pacifique », alors qu'en réalité le « système artistique » formé par le profit et le pouvoir a rendu impossible cette prétendue « coexistence pacifique ». Certains ont mis en évidence que « le point de vue d'Oliva était en fait dissimulé et ne témoignait pas d'une ouverture eurocentraliste » [16]. Il n'y avait en fait pas non plus de « dissimulation » mais seulement une domination et une attaque évidente. En réalité, le puissant et dominant système ne peut et n'a pas l'utilité de « dissimuler ». Mais les artistes et critiques chinois ne connaissent pas tout de l'histoire de l'Exposition Biennale de Venise. Cette exposition officiellement fondée en 1895 a dès le commencement eu des objectifs de vente, elle est très vite devenue un lieu d'échanges de pouvoir, de profits et de réputation des politiciens, commerçants, groupes financiers et militaires.[17] Soyons clairs, l'intérêt et le goût de consommation occidentaux envers l'idéologie et la politique chinoise est devenu une condition préalable essentielle à l'existence artistique d'une partie des artistes chinois des années 90. Ce qui est riche de signification est que bien que la 48ème édition de l'Exposition Biennale de Venise fut la dernière de ce siècle, et que les artistes chinois y furent les plus nombreux, ce dont débattèrent les personnalités du milieu artistique fut la promotion par le président de cette session Harald Szeemann de la valeur des œuvres du plus important collectionneur d'œuvres d'art contemporaines chinoises au monde -Uli Sigg.[18]

Pendant un temps, le milieu artistique a discuté de la question de la dite « identité internationale ». Cela est à lier avec sa fréquente participation aux expositions internationales durant les années 90. « L'art avant-gardiste chinois » organisé à Berlin en mars 1993, « Mao va vers le Pop » à Sydney en juin 1993, la « 45ème session de l'Exposition Internationale Biennale de Venise » à laquelle ont participé des artistes chinois jusqu'à la « 22ème session de l'Exposition Internationale Biennale de Sao Paulo » organisée en octobre 1994 au Brésil. Plus tard, les artistes avant-gardistes chinois ont fréquemment participé à d'autres grandes et petites expositions internationales, phénomène qu'ils n'ont pas connu dans les années 80. Cela montre que les artistes chinois commencent à prendre part aux affaires culturelles et artistiques internationales. Néanmoins la clé du problème de l'obtention d'une « identité internationale » reste la question du pouvoir central du jeu. Personne ne semble tenir compte du fait que pour discuter de la « manière dont l'art contemporain chinois peut acquérir une identité internationale » le plus important demeure d'étudier les règles de jeu du pouvoir qui contrôle cette « identité internationale ». C'est autant une question théorique qu'un problème dont la solution ne sera apportée que par la pratique. Si l'on revient sur cette partie de l'histoire, la participation des artistes chinois aux affaires internationales a été fondamentalement passive. Cependant bien que les règles de jeu de ce système artistique international inspirent en elles-mêmes des doutes, il est impossible pour ceux qui n'y participent pas d'en comprendre les règles. Li Xianting, dans les grandes lignes de son discours à la grande réunion japonaise de la Ligue Internationale des Critiques d'Art intitulé « La transition – l'art et les changements de la société » a discuté très explicitement de tous les aspects embarrassants auxquels fait face l'art contemporain chinois :

« Dans le milieu artistique international contemporain, exposer est devenu un jeu. Les règles de jeu sont issues de la conception par les organisateurs d'expositions occidentaux des dispositions politiques internationales du moment. Ces organisateurs s'appuient peu à peu sur des préférences personnelles pour choisir les œuvres chinoises ou de tout autre pays non occidental ; ces sentiments individuels ayant par ailleurs de plus en plus d'affinités avec ces dispositions politiques internationales. Certains planificateurs ne se sont même pas rendu dans les pays producteurs de ces œuvres. Cela ressemble à la cuisine chinoise aux yeux des occidentaux, ou aux plats adaptés à leurs goûts des restaurants chinois de l'étranger, parmi lesquels le «rouleau de printemps» demeure le plat le plus représentatif ».[19] D'après Wittgenstein, un artiste a tout ce que la nature lui offre, il a le pouvoir de pénétrer dans toutes les aires de jeu. C'est-à-dire que l'autonomie d'un artiste est toute entre ses propres mains. Mais c'est le système artistique qui détermine quel type d'autonomie peut être considérée comme valable. Au cours de son discours, Li Xianting a insisté sur ce point de vue :

« Si une chose est sûre, c'est que l'art contemporain en tant que tel doit être en rapport avec la situation des sentiments existenciels et la culture des chinois d'aujourd'hui. Il doit en outre exercer une influence ou avoir une utilité sur ce territoire et non pas tenir un rôle adapté au jeu des expositions internationales, à savoir se conformer aux thèmes de ces expositions ou aux genres de la mode internationale, et se transformer en plat typique chinois pour banquets internationaux. »[20] Mais comment changer une telle situation ? Puisque les chinois ont déjà réalisé que « le rôle de la cuisine chinoise ou des rouleaux de printemps est également défini par les règles de jeu des expositions internationales actuelles »[21], quel signe doit alors indiquer que l'art contemporain chinois peut recouvrer son propre pouvoir et réaliser une véritable influence ? Quel est celui qui peut juger de la « situation des sentiments existentiels et la culture des chinois d'aujourd'hui » et en qui peut-on faire confiance ? Les artistes, critiques et planificateurs chinois pourraient-ils être divergents à cause de l'influence du pouvoir politique et idéologique ? Dans l'actuelle communauté internationale *pleine* d'abus de pouvoir et de mélanges de profits, dans cette Chine impliquée à toute vitesse dans le processus de globalisation, que signifie « l'occident » et qu'est-ce qui peut être qualifié d' « Orient », d' « Asie » ou de « Chine » ? Du point de vue des artistes chinois, l'événement central de l'année 1993 reste que les artistes chinois ont commencé à pénétrer dans le système artistique international. Son importance réside dans le fait que la portée métaphysique a été rendue au monde spirituel des artistes et que les œuvres en sont dotées désormais d'un nouveau « but ». Depuis qu'elles ont fui l'espace d'une vieille idéologie destructrice, les œuvres des artistes chinois ont usé de la force, même biaisée, de la communauté internationale, pour survivre et se développer. Ils ont par ailleurs commencé à devenir un véritable maillon du système artistique international, avec un objectif appartenant au principe d'« intérêt interactif » du marché international. L'histoire de l'art avant-gardiste chinois des années 90 est donc celle des artistes commençant à entrer dans le système artistique international. A travers les mots, les expositions, les ventes, les soutiens et les offres, la partie spirituelle de l'art a été transférée aux possesseurs des oeuvres artistiques comme nouvelles particularités et nouveaux goûts à la mode. Ce sont les sujets constitués par cette « partie

spirituelle » ou ces « nouvelles particularités et goûts à la mode » tout comme les discours sur l'art qui composent une nouvelle histoire de l'art. A la fin de l'année 1994, la revue avant-gardiste chinoise *Jiangsu Art Monthly* publiait un débat sur le « sens » dont la cause directe était qu' « après le «cynisme réaliste» et le courant Pop à l'orientation clairement culturelle, en vogue dans le milieu artistique de ces dernières années, nombreux sont ceux qui ont ressenti avec l'art non-pictural de ces dernières années, particulièrement après l'apparition d'un certain nombre d'œuvres d'installation que si comprendre et apprécier les œuvres d'art ne se fait que sous l'angle de l'objectif culturel ou de la forme artistique en soi, le sens de nombreuses œuvres devient confus. C'est ce qu'on appelle «l'ambigüité du sens» » [22] En réalité, toutes les controverses menées à travers la linguistique ou d'autres voies à propos du sens n'ont eu aucun résultat. Les œuvres d'art ne peuvent faire sens qu'au centre du système artistique. Les études de la tradition artistique et des œuvres à travers les auteurs, le public, et l'environnement ne provoquent que partiellement l'émergence d'un sens. Un système artistique composé d'artistes, de critiques, d'hôtes, de collectionneurs, de marchands de tableaux, de politiciens, de journalistes et d'avocats est une condition essentielle qui transforme un objet en œuvre d'art et qui lui donne un sens. Par conséquent, la définition du « sens » est sans aucun doute arbitraire, intéressée, et se situe au centre de la politique et de l'économie. L'histoire de l'art des années 90 semblent démontrer aux gens qu'il n'existe pas de « sens » qui débouche sur une « vérité certaine » mais seulement une reconnaissance des œuvres par un système artistique ou par un système de pouvoir temporaire mais efficace.

Le développement des services de communication des années 90 est totalement différent de celui des années 80 mais la connection entre les artistes des années 90 a été bloquée par le profit et un mode de vie individualiste. Le collectivisme et l'idéal commun des années 80 ont disparu. Les échanges de correspondance qui possédaient un souci humaniste ont été réduits à néant, or ces lettres étaient précisément une importante forme d'expression de l'attitude humaniste des artistes des années 80. Cela réduit le nombre des documents autres que les œuvres, utiles aux recherches sur l'art des années 90. D'un autre côté, même si la correspondance fut une forme d'échange d'idées entre les artistes modernes des années 80, ceux-ci s'en tenaient à un mode de vie solitaire et misanthrope. Même si ce style de vie s'est maintenu jusqu'aux deux premières années de la décennie 90, les plus sensibles de ces artistes ont rapidement considéré cette « solitude » et ce « cynisme » comme la peste. A la fin des années 80, Klaus Honnef remarquait en décrivant la situation de l'art occidental des années 80 que « l'art devenait de plus en plus soumis à la domination du pouvoir et il existe parmi les artistes une tendance croissante à changer leur rôle de solitaire. » [23] Cette « tendance » occidentale s'est rapidement et clairement imposée dans la vie quotidienne et le travail des artistes chinois des années 90. Le « vedettariat » n'est pas uniquement devenu un concept propre aux milieux de divertissement, il l'est en fait également devenu dans le milieu artistique, y compris chez les critiques, tout comme l'exprime ce propos plein d'esprit : « Les artistes prennent modèle sur Warhol, les critiques imitent Oliva ». Il existe sans doute des plaintes d'insatisfaction envers la mode, mais elles ne sont généralement que les ressentiments de certains artistes exclus de l'aire de jeu en vogue. Par ailleurs, c'est probablement à cause de la crise de moralité professionnelle que le marché a entraîné que les critiques des années 90 ont perdus leur attitude rigoureuse dans leur écrits; c'est pourquoi nous ne pouvons nous fier avec autant de confiance que dans les années 80 aux documents que nous exploitons aujourd'hui. Le point essentiel est que les documents des artistes et critiques des années 80 constituent manifestement une partie du « mouvement d'émancipation de la pensée » alors que les œuvres des années 90 constituent certainement un maillon de la structure de profits ou tout simplement l'emballage d'un projet à profit.

Quoiqu'il en soit, il n'y a pas de question centrale dans les années 90, il n'y en a au fond pas de certaine, personne ne contrôle entièrement la situation et il en résulte que l'attitude historique à ordre logique devient une problèmatique. Les « formes de la critique » que nous employions du temps des recherches sur l'art des années 80 s'appliquent difficilement aux recherches sur le phénomène artistique des années 90. Le nouvel angle visuel exige de ne pas considérer l'art comme une image de la réalité ou une structure d'expression logique. L'art est en soi une partie de la réalité, ou disons que l'art est précisément la réalité, et les œuvres entrent dans l'histoire à travers la narration historique. Face à ces nombreuses œuvres, nous exploitons tous les matériaux et les classons en fonction des thèmes traités pour constituer une chaîne possédant un ordre de narration inhérent. De cette manière, nous pouvons tout à fait ignorer une quantité de matériaux, parmi ceux qui sont généralement qualifiés de modèles non négligeables, et faire des matériaux peu remarqués ou « manquants » la pierre angulaire de nos recherches. Cette attitude est basée sur le fait que, ce à quoi font face les artistes chinois est une époque d'hégémonie commerciale, qui agit comme une force de dissuasion sur eux. En outre, c'est ainsi qu'elle contrôle l'environnement de l'art, au point que la « mélancolie » et la

« tristesse » ne soient plus la consolation de la culture, comme si de si subtils sentiments étaient ridiculisés.

Objectivement, on ne peut absolument pas prédire l'histoire car il n'y a aucune certitude en histoire telle que les optimistes ont pu l'affirmer. A supposer que l'humanité du temps de l'information modifie sa façon de vivre et sa spiritualité originelle à cause du monde de fiction que constitue le 'bit', alors cet « art » auquel on accorde depuis longtemps noblesse et esprit n'a plus de raison d'être. Selon un principe du classicisme, les limites de l'art ne peuvent s'étendre de façon illimitée ; l'art a besoin d'une raison suffisante pour exister, ce n'est qu'ainsi qu'il peut révéler sa portée. Cependant, que signifie finalement l'art des années 90 ? Les sons du colportage du marché de l'art se succèdent par vagues ascendantes et descendantes et les œuvres académiques et avant-gardistes se côtoient dans les expositions ou dans les revues. Certains artistes ressentent cette situation contrastée après avoir participé aux expositions de quelque institut des beaux-arts ou galerie en Italie, au Brésil, en France, aux Etats-Unis, en Angleterre ou en Allemagne et aux fêtes artistiques, tandis que certains critiques organisent des expositions rudimentaires et maîtrisent la situation par des partis pris naïfs et académiques. Par ailleurs, le milieu artistique se plait à répandre le bruit que tel ou tel artiste célèbre des années 80 aurait déjà abandonné l'art pour se consacrer à la décoration, tandis que progressivement, les artistes enrichis ne fréquentant plus les plus pauvres constituent un groupe d'intérêts à part. De même, les artistes avant-gardistes des années 80 sont déjà entrés dans l'âge qui amène les vicissitudes de la vie et ne possèdent plus d'esprit « révolutionnaire ». Lorsque tous ces phénomènes se produisent, ceux qui sont égoïstes dans la vie se sentent inévitablement et tristement perplexes.

Si le langage que nous utilisons est encore tenue pour efficace, alors cette déclaration possède son fondement. Quoique la Chine ne puisse déjà plus esquiver de suivre la voie de la communauté internationale, rien n'indique que l'on met sur le même plan la réalité qu'affronte l'art contemporain chinois avec la société occidentale. L'année 1998 est qualifiée d'année de « défense et résistance de la vie», les inondations tyranniques ont une fois de plus jeté le lourd passé historique de ce pays aux visages hébétés des artistes davantage concernés par la renommée nationale que par les grands discours et que seul l'argent et la probabilité d'exposer qu'il apporte est capable de stimuler. Dans les albums de photographies de nombreux artistes, les photos de la fin des années 70 et du début des années 80 sont chargées de cet esprit d'ouverture et d'idéal. En revanche, dans les années 90 ce ne sont que visages satisfaits, expérimentés et raffinés. Ce qui nous préoccupe tout particulièrement est que bien qu'en octobre 1998, la Chine soit officiellement entrée dans la *Convention Internationale du droit du citoyen et du droit politique* et qu'elle ait par ailleurs officiellement signé précédemment en octobre 1997 la *Convention Internationale du Droit économique social et culturel*, nous n'entendons plus le moindre soupçon de son des artistes qui furent un jour près à donner leur vie dans la lutte pour la « démocratie » et la « liberté ». Quoiqu'il en soit, les événements sociaux et les vicissitudes du monde artistique qui se sont succédés dans les années 90 démontrent qu'une époque est révolue. Une autre commence rapidement, même si ce début ne possède pas cet enthousiasme et cet esprit romantique qu'ont souvent tous les débuts des autres époques historiques.

Malgré tout, nous devons toujours prêter attention au travail et efforts concrets et efficaces qu'ont fournis les artistes, critiques et personnages en relation avec l'art de ces dix années. Afin de fournir aux chercheurs s'intéressant à l'histoire de l'art de ces dix années là autant de documents que possible clarifiant et complétant toutes les anecdotes de cette période historique, nous ferons au mieux parler ces matériaux. C'est-à-dire que si un document est qualifié d'important ou d'utile, nous l'utiliserons pour les recherches de cet ouvrage et nous efforceront de faire connaître au lecteur les opinions d'autres que nous, parce que cet « autrui » vivant à cette époque est en soi une question, un témoignage. Nous diminuerons ainsi les difficultés des générations futures dans l'appréciation de cette période historique. Tout le travail que nous pouvons réaliser est de mettre en rapport, de juger et d'analyser les documents en fonction de mon propre point de vue. De plus nous questionnerons et commenterons les points essentiels de ces documents. Nous espérons dresser un état des lieux qui diffère de la manière dont on faisait face à l'art dans le passé : faire pénétrer le lecteur au cœur de l'histoire, démontrer aux gens que celle-ci n'est pas éloignée du champ de notre métaphysique. Au contraire, cette histoire de l'art est en étroit rapport avec notre expérience de la vie. C'est aussi pourquoi nous voulons nous servir d'images qui n'appartiennent pas au domaine artistique. Cette démarche comporte peut-être le risque d' « information » dont parle Collingwood. Cependant c'est précisément parce que, comme nous le remarquions au début, nous ne nous dépendons ni de la « valeur historique » ni de sa « certitude », cette perception historique informative est alors sans doute un moyen que les chercheurs sont obligés d'adopter à cette époque de l'information. C'est justement « l'information » qui fait que l'invisible système artistique devienne finalement un fait social. Bien entendu, en nous basant

sur les possibilités de l'époque actuelle, nous accorderons l'importance méritée à ces quelques documents qui n'ont pas retenu l'attention des critiques et des historiens de l'art, car même si le manque de valeur artistique donne à ces documents un caractère tragique, nous estimons qu'ils méritent également d'être mentionnés.

1er Septembre 1999

[1] Dans l'article publié dans le n°5 de l'année 1998 de la revue *Tianya* intitulé « Les changements sociaux et les beaux-arts chinois », le critique Yi Ying déclare : « Le succès commercial d'une minorité d'artistes Pop-politique (appelé également Réalisme cynique) les a fait devenir les premiers nouveaux riches chinois. Cela donne un phénomène intéressant : plus ils maintiennent en Chine une identité marginale, plus ils peuvent attirer l'argent de la bourgeoisie occidentale, et plus ils gagnent d'argent, plus ils s'embourgeoisent. Quoiqu'il en soit, le Pop-politique à succès s'est érigé en modèle et a encouragé davantage d'artistes à s'y lancer. Ils collectionnent les symboles et les emblèmes politiques : figures de dirigeants, pièces de monnaies, soldats, policiers, etc. y compris des images de chinois ordinaires, qui une fois enlaidis par le Pop peuvent aussi bien devenir de l'art Pop-politique. Tout cela n'a toutefois qu'un seul objectif, la quête de l'argent. Mais du point de vue de certains occidentaux, c'est le réel représentant de « l'anti-art » chinois. » (voir page 113) En réalité, une partie des artistes avant-gardistes chinois mènent déjà une vie de « Yuppie » ce qui évidemment attire les artistes en quête de succès. Mais en Chine, leur cercle de relations sociales n'est encore ni codé ni mûr, il manque à l'espace de jeu une réglementation qu'il reste à trouver, une continuité gracieuse. Particulièrement sur un plan politique, ils n'ont pas encore de soutien légal du pouvoir. Leur toile de fond est l'argent, et celui-ci provient en majorité de l'étranger, du monde occidental.

[2] C'est ainsi que Wang Hui traite de la « critique » dans son article « La situation actuelle de la pensée chinoise et la modernité » :

« Alors que les théories comme le multiculturalisme, le relativisme et le nihilisme moderne ont désagrégé tous les efforts de reconstruction et réunifié les valeurs et les normes, le caractère critique en lui-même est en train de perdre silencieusement sa vitalité. Cela vient à être connus des théories usant de leur caractéristique critique dans le processus de critique véhémente entrepris » (*Forum in littérature and art*, 1998, n°6)

L'introspection du milieu intellectuel des années 80 envers la « critique » est très sensible. C'est en 1994 que Wang Hui a écrit cet article de controverse à l'époque où de rares critiques du monde des beaux -arts, tels que Li Xianting étaient en train d'insister sur la lutte contre la politique et l'idéologie à travers les tendances du Pop-politique et du réalisme cynique pour rechercher dans de nouveaux phénomènes artistiques les questions « critiques » similaires à celles des années 80. En décembre 1995, le critique Wang Lin écrivait déjà :

« L'un des changements importants de la société chinoise dans les années 90 est que les intellectuels chinois sont en train de changer leur situation à laquelle ils sont longtemps restés attachés, peu importe que cette attitude soit traditionnelle ou venue de l'extérieur. En tant que nerf central de la société, les intellectuels rassemblent les expériences de vie des chinois et ont toujours préservé une réflexion indépendante et de profondes expériences envers la situation culturelle actuelle, l'évolution de l'histoire et les tendances spirituelles. En faisant face à la pression idéologique et morale de la société commerciale et l'aliénation de la culture populaire de masse, les intellectuels chinois expérimentent réellement la culture contemporaine. Les artistes chinois peuvent difficilement réduire leur conscience d'élite lorsqu'on abuse du langage, ils préservent un esprit critique envers la situation culturelle et l'idéologie inerte. C'est ainsi qu'ils agissent : 1) ils maintiennent la profondeur et le dynamisme d'une introspection spirituelle et d'une attitude historique qui diffère de la culture post-moderne superficielle, popularisée et temporaire; 2) ils refusent la suprématie de l'argent et du mythe du marché sur l'esprit et connaissent les inconvénients que l'expansion de la commercialisation et du comportement capitaliste apportent à la vie chinoise; 3) ils prêtent attention aux changements de l'idéologie sociale chinoise et à l'essence qu'elle contient et restent vigilants face aux problèmes historiques et politiques que masqués par la vie quotidienne; 4) ils réfléchissent aux problèmes touchant l'environnement, l'existence, et osent affronter les contradictions, les conflits spirituels et la résistance individuelle à l'aliénation de l'existence. De cette manière ils n'abandonnent pas leur quête de valeurs humanistes dans les divertissements et la fuite; 5) ils restent vigilants envers toutes sortes de centralisation culturelle, de centralisme et de colonialisme culturel parce que ces tendances n'apparaissent pas seulement dans la poursuite des courants et l'approbation des critiques mais se dissimulent également dans tous les échanges internationaux et les effets de l'apparition du marché. Dans l'art chinois des années 90, les artistes qui méritent vraiment l'attention sont ceux qui possèdent cet esprit indépendant et cette conscience critique submentionnés. Le criticisme envers ces artistes peut nous apporter un paysage plus authentique et plus compréhensif de l'art et corriger les malentendus de l'art contemporain chinois et aider à éliminer cette attitude de centralisme et de colonialisme culturel.

Cela sera d'une grande utilité aux échanges entre l'art chinois et le reste du monde. » (Wang Lin, «L'art post-1989 en Chine», *Art Trend Journal*, 1997, p.7) Une telle compréhension de la « critique » par le cercle des critiques d'art est comique et absurde.

[3] Le noyau du mouvement artistique des années 80 était un problème politique directement idéologique, son travail principal étant de séparer le mythe politique de son aspect philosophique. Dans les années 90 en revanche, le nombre de personnes restées fidèles au marxisme orthodoxe et à la doctrine socialiste a fortement diminué et elles se sont éloignées du centre du pouvoir. Un des signes importants de cette distance se situe vers 1995. Ceux qui ont dominé le pouvoir ou appartenu un temps à un tel système de pouvoir central ont pu exprimer anonymement leur mécontentement envers la situation économique et politique sous les réformes. Les trois articles « de dix milles caractères » concernant les conceptions de « capitalisme » et « socialisme » (« Des quelques facteurs influençant la sécurité du pays »), « l'évolution de la paix » (« Investigations préliminaires sur la situation de la sécurité interne et externe au pays et sur les principales menaces dans les deux prochaines décennies ») et toutes les autres questions (« Des mesures politiques et des théories concernant le maintien de la propriété publique ») ont été publiés par voie non-officielle et sans les noms des auteurs. Bien que ces trois articles soient politiquement menaçants, leur publication illégale témoigne pleinement que la force idéologique de ce système s'est déjà considérablement affaiblie. En fait, la réalité économique et politique après 1995 ne tient pas du tout compte des idées exprimées dans ces articles, bien qu'en 1997 le quatrième soit apparu. « Les tendances et caractéristiques de la liberté bourgeoise depuis 1992 » offrent des méthodes pratiques aux autorités, comme par exemple une liste d'objectifs politiques. Mais ce texte a été mis de côté par les autorités et n'a joué aucun rôle. Il a juste rappelé aux lecteurs que ses auteurs restent dans la clandestinité et qu'ils n'osent ni ne peuvent se dévoiler publiquement, tout comme ceux qui luttèrent pour la « démocratie » et la « liberté ». Un tel phénomène est intéressant.

[4] Voir « Introduction » par Yi Ying dans *Rétrospective of Art at the End of the Century*, Editions des Arts et des Lettres de Shanghai, 1998.

[5] Durant l'exposition « Le Nouvel Art Chinois post-1989 » organisée à Hong Kong par Zhang Songren, un commentaire intitulé « Qui tient réellement le premier rôle ? » écrivait : « Ma plus grande découverte reste en fait Zhang Songren, conseiller en coulisses de toute cette exposition. J'ai réalisé que c'est lui qui tient le rôle principal de cette exposition, «événement artistique» qu'il a entièrement créé. C'est lui le véritable artiste et je soupçonne même que ses directives et instructions de coulisses soient à l'origine d'une partie des oeuvres exposées. Zhang Songren a convaincu les artistes par des moyens de persuasion et s'est servi de leur mains pour réaliser ses rêves et espoirs. C'est lui qui a créé l'image du «Nouvel Art Chinois post-1989» en Chine, à Taïwan, Hong Kong et au niveau international ». « Il a créé l'histoire et ce langage décide du destin de cette période historique. Sa terminologie devient le slogan célèbre que l'on entonne milles fois et encore davantage, celui dont on se servira dans l'avenir pour évoquer le fond de notre «monde actuel»» (Voir *Yuejie*, N°32, 7ème édition.)

[6] Voir « Les changements sociaux et les beaux-arts chinois », *Tianya*, 1998, N°5.

[7] Wang Lin « Discussions sur la peinture de profondeur », *Jiangsu Art Monthly*, 1994, N°2. En fait, le problème des intellectuels des années 90 est tout à fait différent de celui des années 80. L'exil et le déplacement vers l'occident après 1989, l'introspection envers « l'éclaircissement » , la révision de la tradition et de l'histoire et la tendance à la professionalisation académique a conduit à la dislocation du cercle des intellectuels. Presque un siècle d'histoire d'humanistes (et d'artistes ayant joué un rôle similaire à différentes époques) tenant le rôle de penseurs s'achève là. Dans son article « La situation actuelle de la pensée chinoise et la question de la modernité », Wang Hui établi suffisamment que « Le processus de marketisation a accéléré la tendance à la division des études sociales depuis 1992, ce courant semble coïncider avec les revendications internes des milieux académiques. Le développement du courant professionnel et académique a peu à peu modifié le rôle social des intellectuels. Fondamentalement, les intellectuels des années 80 se sont transformés en experts, chercheurs et professionnels. » p.8.

[8] A une époque qui s'est débarrassé du mythe métaphysique, il est absurde de considérer « l'esprit humaniste » comme une « idée absolue » ou un « totem de sorcellerie ». Dans son article traitant de « L'esprit humaniste : est-ce possible et comment est-ce possible ? », un passage établit : « l'esprit humaniste n'est en aucune sorte une norme ou un standard défini mais il est «une forme sans forme, une image sans image». Le néant est partout. Tout comme le *Yijing* (Le Livre des Mutations) dit que «C'est ce qu'on observe de l'humanité qui devient le monde»». (Wang Xiaoming, *A la recherche de l'esprit humaniste*, Editions Wenhui, 1996, Première édition, p.26)

[9] Voir note ii

[10] Le N°1 de l'année 1997 de *Jiangsu Art Monthly* a publié une série d'articles de Zhu Qingsheng « Qu'est-ce que l'art moderne ? » qui tentait, à travers cette introduction de mener les lecteurs vers une juste compréhension de l'art moderne. Mais cette démarche contraste avec la couverture de ce numéro qui présente une oeuvre de Pop-art. En fait, le milieu des beaux-arts de cette

époque ne possédaient déjà plus ni enthousiasme, ni attention, ni même ressentiment pour l'art contemporain. Même ses attaquants perdaient leur intérêt pour la lutte. Les artistes suivant cette tendance sont occupés à créer des oeuvres post-modernes. Ceux qui ne se satisfont pas ou ne sont pas intéressés par l'art post-moderne produisent des travaux commerciaux adaptés aux besoins du marché. Le profit individuel est devenu le sujet central du moment. Mais le *Jiangsu Art Monthly*, revue qui fut à l'avant-garde, publiait à la même époque des articles concernant l'art moderne témoignant de la sensibilité affaiblie du milieu artistique.

[11] Bien que l'interprétation et l'application du concept de « post-modernisme » soit une affaire concernant les beaux-arts occidentaux des années 60 et 70, ce n'est en revanche qu'arrivée aux années 90 que la Chine a commencé à connaître ce terme. En 1985, au moment où la nouvelle vague artistique prenait un essor spectaculaire, F. Jameson donnait un cours sur le post-modernisme et la culture à l'Université de Pékin. Cet enseignement est considéré comme la première activité officielle concernant le post-modernisme dans le cercle académique chinois. Il est intéressant de noter qu'en 1986, alors que l'on publiait le cours de F. Jameson, Le Daiyun associait dans la préface ce cours de Jameson avec la conférence de Russel à cette même université au début du siècle (1921), mettant ainsi l'accent sur l'importance de l'influence de ce discours scientifique sur l'académie chinoise. Néanmoins, ce n'est pas l'académie mais la vie sociale qui constitue la véritable cause de la diffusion du Post-modernisme en Chine dans les années 90. C'est le déploiement de l'économie de marché et la perte de la structure du pouvoir politique qui l'accompagne qui a conduit le post-modernisme à former le contexte textuel de la Chine des années 90, ce qui est en étroit rapport avec la réalité et les politiques.

[12] La quantité d'ouvrages concernant l'amère expérience et les anecdotes historiques des intellectuels chinois depuis 1949 publiés à la fin des années 90 relatent une nouvelle fois de manière larmoyante les expériences de ces intellectuels du « Mouvement Anti-droitiers » de 1956 à la « Révolution Culturelle ». Mais les lecteurs trouvent difficilement une véritable introspection de l'histoire dans ces ouvrages. Presque tous les auteurs attribuent l'amertume et l'adversité endurées par les intellectuels dans l'histoire à l'abstraction historique ou à autrui. Ils ne se considèrent jamais comme part de ces intellectuels moulant cette histoire. Un petit article de Zhu Zhiyong intitulé « L'héritage des Lumières », publié en page 11 du *Nanfang Weekend* le 6 Août 1999 peut faire office de commentaire : « Depuis la publication de l'introspection et des souvenirs des aventures de la Révolution Culturelle de certains vieux messieurs, des articles d'opinion sont successivement apparus dans différents journaux. Une revue a ainsi publié l'article de monsieur Chen Lai «La nature de l'historien est le lettré» : «Il est réellement difficile de comprendre aujourd'hui comment il peut encore y avoir des gens disposée à condamner aveuglément ces vieux hommes victimes, arbitrairement mis en cause et admonestés. Les "déviations" du gauchisme, particulièrement la Révolution Culturelle, sont une partie douloureuse de l'histoire chinoise. Jusqu'à aujourd'hui nous sommes encore loin d'être sortis de l'ombre sombre que cette dramatique expérience a jetée. Nous ne voulons pas condamner les actions faibles et laides de certains intellectuels sous la pression tyrannique de la dictature. Mais afin qu'une telle tragédie ne se reproduise pas, nous avons des raisons de demander à ceux qui y ont participé de faire face à cette amère expérience pour reconstruire la conscience et la personnalité de ces intellectuels détruits durant cette période et instruire et éclairer les générations futures. Si l'humiliation, la confusion, la lâcheté voire la prudence sont considérés comme "nature intellectuelle" ou "nature historique" afin de s'auto-encourager, si une existence ignoble est signe d'un esprit rationnel, j'ose déclarer que si une telle compréhension représente leur introspection envers la Révolution Culturelle, les intellectuels chinois ont vraiment échoués. Il est évident que ceux-ci manquent d'esprit critique et possèdent une pâle personnalité. Non seulement ces vieux intellectuels sont trop honteux pour ouvrir leurs coeurs affaiblis, mais parmi ces vieilles promotions d'intellectuels diplomés du lycée "nés sous le drapeau rouge et grandis dans la nouvelle Chine", il en est qui se sentent fiers d'eux-mêmes en tant que "héros" accomplissant la "Révolution Culturelle" par une attitude de "jeunesse sans regrets envers le passé". Récemment, il y a même des écrivains de la "Révolution Culturelle" fiers de leur créations de l'époque qui expriment aujourd'hui leurs griefs.» »

[13] Le critique Zhang Xiaoling a ainsi décrit dans son ouvrage *Conceptual Art -poétic deconstruction and reconstruction* (Editions des Beaux-Arts de Jilin, 1999) le destin de l'art moderne dans les années 80: « L'époque de l'art de la nouvelle vague est l'unique âge d'or de l'art chinois. Pour les artistes qui suivent, il est comme un mythe —un mythe qui semble avoir dépassé l'histoire. Depuis les années 80, les intellectuels et les artistes, après de nombreuses tortures commencèrent leur ambitieux "éclaircissement" au moyen de leur savoir intuitif de la société et le pouvoir de reconstruire le système du sens social. A travers la terminologie et le langage artistique emprunté, les artistes ont affirmé et renforcé une série de valeurs progressives engendrées par les réformes sociales, luttent contre elles et critiquent la médiocrité de la réalité et les discours autoritaires. De cette manière, ils s'évertuent à lui trouver une ultime raison qui soit le contenu basique que l'art de la nouvelle vague adopte comme idéologie idéale. Dans un enthousiasme idéaliste, l'art de la nouvelle vague se sert de la « personne capitalisée » comme noyau pour en extraire deux super-concepts :

la « raison » et la « grande âme ». Le premier tente de secourir toutes les existences irrationnelles depuis la Révoluton Culturelle, de manière rationnelle. Le second espère que les âmes pourront être sauvées en passant le jugement menant à la divinité. C'est pour cette raison que l'art de la nouvelle vague a formé sa propre tradition sacrée et mené son expérience de groupe. A cause de la recherche de la vérité et de l'ultime sens métaphysique, la plupart des artistes sont simplement devenus des « missionnaires ». Des motivations dégradées des individus aux nécessités quotidiennes, tout se heurte au mépris. Dans les toiles de cette époque, les différents langages d'art moderne ne masquent pas une orientation de valeur commune -une lecture naïve et sincère du sens ultime et une écoute faible et mystérieuse de la vérité. Celles-ci sont souvent accompagnées d'une mystification délibérée. Toute révolution naïve ne peut rester inaboutie. L'art de la nouvelle vague ne pouvait échapper à une telle logique historique. Pour être exact, ce que cet art a construit dans le domaine théologique pour la « personne capitalisée » était plutôt de faibles valeurs et des modèles linguistiques. Avec trop d'implication dans l'utilisation de la politique et de la réalité, de tels modèles ne possèdent plus de force. A peine quelques années plus tard, ils ont fait face à l'abandon du destin en perdant les prémisses de l'auto-reconnaissance et de la nomination -la situation de l'idéologie sociale collective idéale, abandonnée à son sort. En tant qu'objet illusoire et super-mythe d'une époque, il s'était déjà effondré dans la période transitoire historique et sociale. Le désir profane a écrasé sa coquille sacrée et le souci du présent a remplacé « l'ultime souci ». Le monde de valeurs sacré n'était finalement qu'une illusion linguistique et les modèles de sens fabriqués par l'homme peuvent difficilement supporter les attaques lumineuses des questions que pose la réalité. On peut dire que l'art de la nouvelle vague était déjà presque parvenu aux bordures de l'histoire à sa naissance. Par son échec, il est devenu le témoin de l'expérience de la « modernité ».(pp.16-17)

[14] Achille Bonita Oliva, *Super Art*, Editions des Beaux-Arts du Hunan, 1998, Première édition, p.9.

[15] « Mythe et Réalité de la 45ème Exposition Biennale de Venise », *Lion Art*, 1993, N°2.

[16] Wang Lin, « Oliva n'est pas le sauveur de l'art chinois », *Dushu*, 1993, N°10.

[17] C'est un fait historique que le rôle que joue l'art dans l'économie et la politique est clair. C'est comme le fait que la seconde Exposition Biennale de Venise a changé son objectif en prenant pour prémisse basique le développement des loisirs. Des expressions telles que « L'art pour le commerce » ont inondé la ville. Les gens posent des questions l'extérieur à l'exposition, comme en 1934 et 1936 lorsque l'interprétation fasciste de notions telles que la « force » et la « volonté » se répandait. Tous les jugements concernant la sacralité de l'exposition sont restés vains. A l'époque du fascisme, bien que la compréhension du concept de « renaissance culturelle » soit fasciste, celui-ci était néanmoins clair et légal.

[18] Parmi les 99 artistes invités à l' Exposition Biennale de Venise, il y avait 20 artistes chinois, phénomène qui mérite l'attention. Uli Sigg était l'ambassadeur de la Suisse en Chine et également un ami de Harald Szeemann. La raison pour laquelle Szeemann a introduit dans l'exposition plus de travaux chinois n'était pas la promotion de la valeur des collections de Sigg. Mais ce que Sigg a collectionné et son point de vue sur l'art contemporain chinois a eu une influence sur Szeemann. De plus, même si tout est issu d'une réflexion intéressée, les travaux chinois dans l'exposition internationale n'ont fait que pousser davantage l'art chinois vers le système artistique international. La recherche du succès et de la vente au moyen d'une telle exposition internationale était plus grande qu'une motivation désintéressée pour un certain nombre d'artistes chinois seulement. Il semble pourtant que l'histoire de l'humanité s'est formée dans la satisfactions des aspirations individuelles.

[19] *Jiangsu Art Monthly*, 1999, N°1, p.21.

[20] ibid.

[21] Après les grandes lignes de son discours, Li Xianting a ajouté un article intitulé « Les «rouleaux de printemps» et la «Chine exportée» ». Il écrit : « En écrivant ce supplément, il me vient peut-être une idée. Une exposition contemporaine internationale est véritablement une partie de cartes. Ce qui est encore plus important est que les règles sont fixées par l'occident. Si vous voulez participer, c'est en tant que personne choisie. Puisque le jeu nécessite un jeu de cartes chinois, quelles autres cartes que les chinoises pouvez-vous jouer ? ». (p.22)

[22] *Jiangsu Art Monthly*, 1994, N°12, p.16.

[23] Klaus Honnef, *Contemporary Art*, Editions des Beaux-Arts du Jiangsu, 1995, Première édition, p.127.

# The Future – Loss of Art Forever

The limited materials show that few of Chinese modern artists have noticed technology and the world formed by technology have begun to abandon the concepts of "democracy" and "freedom" completely in the agricultural and industrial society. When technical system developed rapidly, the so-called politics and power have in fact been held in the palms of the people who designed the enormous and complex technical system. The vital problem is, bypassing the idea of technology controlling everything, what kind of humanism and moral can be the basic principles controlled by technology. As network begins to eliminate the bounds between nations and countries, technology might solve "everything", is it possible for a new autocracy to come out? The point is not that computers can simulate hand-made works or make more magical pictures. The key lies in how handicraft relates to the ever-changing world. Does handicraft remain a reservation to people's satisfaction of non-technical desire, or can it be supported completely? The reason why handicraft continues to exist in people's life had been a regulator to the life of technicalization. Accordingly will art become rare which is losing gradually and disappear at last? While the artists in the 80s were enthusiastic to the word "revolution", the artists in the 90s are facing the revolution of technical power. It is fantastic that the Chinese artists have never enjoyed in the society, which is infiltrated in enlightening thought of democracy and freedom—the society itself is on the premise of technical progress. Now the new autocracy may combine with the old one and form a new society controlled by technical power. The artists and other intellectuals begin to experience being driven and controlled by historic progress. The emphasis on the so-called "knowledge economy" is to warn the human beings against carelessness: a knowledge system might possibly lose in one night. Thus, the so-called realistic picture is to be replaced by imagined picture of knowledge, for the imagined picture is likely true, and the picture of life cannot be generalized by mechanical picture. Even if to a kind-hearted scientist who holds traditional opinions for the human beings, it is difficult for him to put his sense of value and ideal into his technical world. Because every innovator and reformer can not stick to an ever-lasting standard of moral and value in public. In this way, it is not groundless to say that life is replaced by technology. Technology might be in large or small scale, theoretically, its innovator may do everything to life. Clearly it is not a simple question to state the relation between the fact and the art so called.

It may not be widely supported if we look at anything from the view of echnology controlling. Those typical humanists or

the so-called intellectuals will remind you of looking down at the human society from the natural height of the universe. In such a way, technology may be revealed as a trick or trap, and will comfort those who stand for relying on and enjoying nature. Then there are sufficient reasons for speculation about future and the unknown. But such a natural way is based on tradition of the western liberalism. What is happening in the world in the 90s shows, however, up to the present times the most dangerous enemy in not autocracy but liberalism itself. Everyone can notice that the talks about liberalism in the late 90s are connected with the theory of market economy in the economic field. The economists' ideas about liberalism are widely concerned because of the support coming from the power. Nevertheless, the studies on liberalism in the field of humanities merely distinguish British and American traditions represented by John Locke from French traditions represented by Jean Jacques Rousseau in the theoretical level. Besides, these studies help us understand the surface meaning of the theories put forward by the westerners as Iasiah Berlin, Karl Popper or F. A. Hayek. Generally speaking, some positive results on liberalism might have been gained in the field of humanities. [1] But while the Chinese academic circles began to make ample studies on liberalism in the situation of the rapid development in market economy, and further attach to the importance of political system reform, the global financial crisis resulted in Asian financial crisis impelled thorough reform of international financial structures to be placed on the agenda. The economic areas warn us once more: completely free market is full of crisis. It is only a fairy tale that government does not interfere with economy. A new strategy of humanism has been formed by way of adopting legal system to standardize all the life in the world.[2] When human beings' normal life is affected by fatal uncontrolled liberalism, "freedom" probably becomes the replaced word of crime. While the Chinese intellectuals are interested in "liberalism", in January 1999, a few of the sensitive ones have noticed Solos' words, "Market fundamentalism brings more threatening to the open society than any ideology of totalitarianism in the past."[3] This is not a simple economic question, and it involves larger political strategies and relative moral standard.

The latest political example we take at random from the international societies of information explosion is that 270,000 people from 949 cities and communities took part in the gathering in memory of the October Revolution of 81 years' anniversaries in Russia on Nov.7, 1998. The implied political intention was clear: the reform did not meet people's expectation. Although Eltsine stressed on TV, "No matter what slanders to our reform, we have accomplished major tasks." "No matter how the leftists shouted in today's gathering, the revolutionary period in Russian history has been over thoroughly." Obviously he meant the 31st Communist Alliances'— the Russian Communist Party Conference held six days ago—political aims of "overthrowing the present regime, restoring people's political rights". However, is the present situation indeed the results of Eltsine' individual ambition, or the fact that reform needs a hard and complicated process; the Communist Party's sacred striving for responsibility of truth, or a step of a political party taking advantage of political reality for power pursuing? No one can answer this question, nor time, for time is controlled by ever-changing persons seizing power—in technology, politics, economy, culture and military. It is pitiful and resentful for the Chinese intellectuals that a political fusion didn't break out in China since 1989. But who can assure the politics and social reality after a fusion? Who can assure, too, an idealist democratic system will be established and the politicians flaunting the banner of democracy will not be greedy conspirators and careerists? No one can say it for sure. No one can judge the events fairly, from the Asian Financial storm to political turbulence in Indonesia; from the Gulf War crisis to the president's private scandal. Indeed no one can make a fair judgement, for all this has been a part of complicated game for power.[4] The Chinese Art Circles began to discuss "international identity" and "cultural hegemony" in the 90s. What does "identity" mean in such background? Is there any relation between cultural hegemony and international power game? What can be seen is that the true intention and meaning of getting "international identity" are to obtain greater influence and interests by means of acquiring better reputation. If the Chinese artists admit the realistic meaning, they admit "truth" or the death of the "ultimate concern", too.

The latest history has disclosed the conclusion. When people visited many art galleries and museums in the European cities and saw the art of Eastern Europe and Soviet Union in 1989, their inner enthusiasm for the ideal of "seeking for truth" did not fade away. Over one year later, however, the spectacle of complete changes of the political structures in Eastern Europe and Soviet Union made the agents of western art lose lasting interest, and their enthusiasm for art in the Eastern countries of communist parties began to reduce and die out. Art with politics has become merchandise already, and it is dealt with according to the situation and needs until the deal is considered not indispensable.[5] There is no fundamental difference in China. It is a common sense that any deal and support have purpose just as the old saying, "You can not get your meal without paying." The support to Chinese art from the western artistic system in the 90s is closely related to the western political tradition, ideology and the global cultural strategies. Of course, the Chinese artists are approved by the western critics, collectors, businessmen, politicians and common people for the ideology,

relevant attitudes to aesthetic judgment and language expressed in their art. We can not draw a definite conclusion in artistic value for this. We should see that it is far from enough to judge art from only one side of aesthetics. After all, "in the times threatened by meaninglessness, art is contributed to the presenting of "meaning", to stimulating inquires to "meaning" and to facing the problems of "meaning".[6] The point put forward by our theologian Hans Kung is worth considering seriously. It needs to be emphasized that art has become a key link in the political strategies and state interest structures, and no longer an independent aesthetic work.

The modern artists in the 80s were imbued with historical mission. Through modern art and exhibition they formed pressure and criticism to the retrograde ideology. Supported by the political power and united with the intellectual circles, they made up supervision and restriction to the social retrograde ideology. As the dominating power center began controlling the forms and areas of the media and social activities, the social functions of modern art are limited to a very small area. It again provided room of existence for the retrograde ideology. From the very beginning the modern art was like a mistake, and would be attacked as an evil political target if possible. Correspondingly, the power of art organizations was controlled firmly by the defenders of retrograde ideology. As the time of decline is pressing, they use the power more indiscriminately. While all the art organizations and artists associations entered the market economy, by taking advantage of the weakpoints and problems of the system, they carried forward the common concepts and publicity. Art then became a pretext for those who were benefited as an excuse suitable to the needs of time. More particularly, because of the problems existed in the system environment,[7] to those artists who were conscious of criticism and had the right of criticizing, their situation changed. Some artists, lacking recourses and conditions for socialized speaking, kept silence for such a long time that they doubted the realization of humanism or humanism itself, and gave up art finally. As a matter of fact, a great number of modern artists gave up art practice and took part in other productive activities. Take Ding Fang for instance, an important artist in the 80s and a disciple mad of "art will" and "lofty ideal", he gave up art life, too. Obviously the reality of politics and cultural system is fatal. The other artists adopted a roundabout way by making use of the open international societies brought about by economic market. They put their guarding background for art life in the international art system. Their speaking right and recourses of interests mainly depend on the international society, and acquired acceptance in a wider social game circle at the same time. Thus it is not important whether the art is accepted by the critics in their own country, to be recognized internationally became more essential. This kind of value expectation has clearly strong political ideological forecast. Whether the visual interest can be accepted is waiting for the turning point in the aesthetics market. Nevertheless, these artists in fact gave up criticizing ideology. They did not or were unwilling to play the role of criticizing the society as those in the 80s. They were even satisfied with the present life conditions. Because of their satisfaction to personal interests or the limited individual power or role strength, they left the problems of country and nation to other social roles. At this point, the so-called "nature of intellectuals" does not exist in the modern Chinese artists. It is the part of the reality of the Chinese artists in the 90s: the poor are expecting wealth, the successful are looking forward to being more successful, those on top are worrying about their positions, "nature of criticism" is fading away sadly with "nature of intellectuals".

Anyhow, facing the art of the 90s, the common sense to pictures offers us basic judgment in analysis to visual forms. That is: the art history of the 90s is the history of a vivid showing of ugly and funny images. By traditional skills or folk ways, paintings on easels described strange images for visual change, telling people to be satisfied with rich and possible visual effect. As for meaning, both common sense and intention would give an explanation. Common sense made use of the words as "ugly", "terrible" to cause response; while intention according to the needs of purpose gave authorized recognition to the images, and its expressions might be political, aesthetic or lack of logical common sense. Of course, the tendency of mood of the works might either arouse common sense or guide criticism. Yet for the ignorance and market sense to criticism, this guiding was almost doubtful and unreliable. Some critics once talked about political Pop and political theory of cynical realism from view of sociology, insisting that such art phenomenon be a special form of revolt and criticism. But marketing and capitalist life style dispelled the revolt and criticism, and made the works merely special strange pictures. On the contrary, the special cultural tradition and countries made the artists' work not be replaceable, even if Pop art' structures were under the special psychological influence because of the existence of the Chinese symbols. Although some artists and critics, based on the rules of language game adhered to the stability of one meaning, they would feel relieved if the problems in philosophy, religion and custom really existed. What a pity that we seldom find out logical analysis in theories when involving "those problems in philosophy, religion and custom".

A news report published in *Jiangsu Art Monthly* in December 1998 reported Mr. Victoria Coode, vice director of Christie's London headquarters, was interested in the modern Asian art. He pointed out the duty of the "modern art" department

in view of marketing as the present art conditions all over the world since the last thirty years. The reporter who advocated "new schools" in late 80s stated Christies' views as follows:

In recent years the artists in China, Japan and the Republic of Korea presented frequently in the international art exhibitions, whose novel showing has aroused more and more concern from the westerners. Though their works have obvious "western taste", as Asia's political and economical status is rising, these countries are vigorous in the transforming, these works are indeed the best displaying in the cultural art in these countries. They evoked particular repercussions in the collectors in France, Switzerland, Holland, Germany and America. By making unremitting efforts, these artists representing the most advancing ideas of their own countries have occupied good markets in the west.

No good news for the Chinese artists came from London Christies Auction Business Firm in October this year.[8] However, in the case of market, Chinese "modern", "avant-garde" and "novel" art works have no doubt been widely collected all over the world. But the problem is why the foreign capital's response to Chinese art became a very interesting topic? Why was the large amount of money for the deal given great favor and even covered a mysterious color, while the analysis to the works itself was so difficult?

Up till now, caused by the problems in politics, economy and cultural background, China has not yet formed her own art systems. During the time in1992, the Chinese artists especially the critics cherished naive hope to set up quickly China's own art power systems suited to the new era. At the end of1998, the miscarriage of the young critic Leng Lin's exhibition "Self" showed once more the art systems did not exist in China. Zhang Zhaohui gave a comment on the meaning to the dead baby in the following:

Some western critics, planners or collectors might be attracted by a kind of exotic charm when they look at these self–ridiculing, self-loving and self-spoiling photos. But they are meaningless and not at all a problem to the audience at home. The meaning implies that China should set up her own art systems as art organizations, foundations and art assistance to promote the development of the new art; and should own Chinese art critics and planners who have the right of speaking in the world art circles so as to help Chinese new art be understood, accepted and supported from the society.[9]

On Oct. 28-30, 1998, "The 90s Chinese Art Conditions and Developing Trend Symposium" was held in the China Local-style Dwelling House Art Gallery at Wangjia Courtyard, Lingshi county, Shanxi province. At the symposium, the critics concerned generally about art system issue. They repeated once again the problems put forward in "*Art Market*" and "BAF,Guangzhou". The topics involved in vast areas of modern art, such as exhibition rules, planners system, foundation system, art law, tax reform, support system, identity of critics in the market, etc. Wang Nanming gave the following warning he published several months ago in *Jiangsu Art Monthly* in the fourth issue of 1999:

In the 90s, the problems of the modern art are centered on how to get attention and support from the planners and foundations abroad, and how to form art market abroad so that the Chinese modern art can "rely on" the art "dependable on" the western art systems. It is, too, a kind of crisis in the Chinese modern art systems in the 90s. The net structures of the global societies make a nation or a country unable to get rid of other countries' influence and restraint (especially the small and weak nations can not get rid of the passive intercourse with the strong nations.) It is a new tendency in the 90s when the western art foundations, galleries, museums and planners open to the Chinese art and we changed the closed state. In such inextricable international communication, it is already a problem for the Chinese art system to consider seriously: how will China set up art system in her own land appropriate to other countries so as to make the modern art become an exchange between system and system in the world, but not flee from its native land and throw itself into the western art system hegemony. The abnormal development abroad of Chinese modern art has had negative influence. The active way to clear up the negative influence is to let the modern art come back to its native land and develop freely in the systematized condition.[10]

It seems the Chinese art circles are expecting a Utopia of art systems. Anyhow, it is the new idealism emerged in the early 90s. Ten years have passed. As the sensitive observers know that to realize the idealism we need the skills of politics and power, and a mature market system except art. It will not be just one generation's efforts to bring about the real existence and development for the new art in China. It needs wisdom and common sense, and also patience and sacrifice. The Chinese critics have been working hard since the early 90s, however, no one thinks that they can control the Chinese art. It is the authorities and foreign capital, which are arranging and explaining the Chinese critics' work and speeches. The organizers for exhibitions in China are merely temporary ones, for they have no fund, no impact to the art power organizations, no well-organized operation senses of politics and power, even no sense of safety to their life. They do the work of the so-called "art exhibition" merely by their limited experience and adventurous spirits. It needs to be emphasized here that the problem to be studied for the China art circles was put forward clearly in the early 90s, that is to "set up our own art mechanisms of art organizations, foundations, art assistance and so on to

promote the development of new art." But only after the Chinese artists went out to the world did they discover that it was extremely difficult to solve this problem. The modern art planner is considered to be embodied with the qualities of diplomat, economist, historian, politician, and have close ties with the audience at the same time. However, the most fundamental conditions for the qualities are social mechanism and social conditions. The planners of the new Chinese art will be victims who will have troubles in finance and politics, and be easily defamed in different aspects for a long time. We often found the western capital selected and bought the Chinese new art, but did not find the western capital's support to the Chinese critics and planners. Because the western capital just made use of the Chinese critics or planners instinctively for their own purpose temporally.

The real problem, for those who concern the future of art, is that the political ideology has been replaced by the ideology of capital. So the conditions of the modern art connected with the traditional humanities and the usual practice involving in politics need not exist any more. It seems no close ties between the new sense of humanities stirred up firstly by the concept of capital and artistic attitude. In the 90s, the artists still tried their best to express their inner world in any forms and manners. His "subjective attitude", however, was not at all important. On the contrary, it was the capital, which controlled and was willing to control art that played the role. The artist's attitude might be reserved fully though, it was probably his attitude tallied with the appetite of the capital's speaking. Or the capital considered that the artist's speaking could express what it wanted to express. Clearly capital was controlled by the power. In this way, artistic forms became speeches for power in a cultural way.

Just as we analyze whether liberalist democracy will be realized in China or the Asian countries, so we analyze whether the ideology of capital in the western society will be the foundation for the existence of the Chinese art. It is a serious problem. If the answer is "yes", then all the efforts of the Chinese young artists in the 80s would become preparative work in the 90s to overthrow the art mansion they had built, for there are no reasons and necessity for the socialized existence of those "ultimate concern", "idealism", "absolute truth", "artistic nature", "noumenon", etc. And the Chinese artists would be merely slaves of the capital power from the autocratic political power. If the answer is "no", when will the ideology of capital slow down its speed then? More importantly, what can change this situation if there existed this problem? In what condition will the capitals not become the controllers of art, and will power be restrained to the strength to change its usage? In fact the times for the artistic autonomy and aimless play disappeared. The art of the90s is that of power and capital, and of course it cannot be expressed as a tragedy. However, as interest, capital, and power become the motive force for the existence and development of modern art, the mankind would probably become brand-new animals in the other planet and play completely new universe games as described in the science fiction film. If the future world is really like that, today's art is only the problem of interest for the people today. For those who love capital, interest and power, aesthetic impulse will rise indeed because of the increase of capital, power and interest. In this case, art is really facing the situation of loss.[11]

There is a report in *Life Weekly* 1998, vol. 19, by San Lian Bookstore about an exhibition of motorcycles held in the Guggenheim Museum of America. The report was very thought provoking, which was entitled, "The Roaring in the Museum". It was reported as follows:

In the whole summer of 1998, it was over one hundred motorcycles that occupied the famous spiral displaying stage. In this sensational display named "Art of Moto", the people could not only see the antiques as steam power tricycle of 1868, but also the latest super-power motorcycle made in Italy, which was so advanced as if only the superman could drive. Some critics were unsatisfied with displaying the machines in the museum. Jed. Peel, art critic of *New Public*, described the displaying as "the most arrogant and artificial self-displaying by a small group of self-loving madmen."

Nevertheless, the audience for this exhibition was not a small group, the number of which broke the record since 1961. By its closing time, the number of the audience reached 280, 000. The audience for the exhibition of motorcycles of course was different from that of the paintings by Kandinsky and Picasso. Anyhow we didn't find any hippies with tattoos on arms and in leather sleeveless garments.

The manager of the museum explained why they held such kind of exhibition. He said, "We cannot always fix our eyes on Monet and Simplism. We must remain our museum's agile thinking. The exhibition of motorcycles can just serve the purpose of changing the tempo of the museum, and arousing people's curiosity for the next display. We do not want to do it in contempt of art."

We did not do so indeed, for these complicated and exquisite machines themselves can be rated as work of art. The people may even find Brancusi's simplified process from the various changed forms of the motorcycles displayed. Motorcycle is certainly different from Baroque's painting. The exhibits as swards and silk scarves in many museums, however, were ordinary daily necessities in the past years, too.

The most interesting was that at the time when the motorcycles were being displayed, an exhibition of gloomy style

paintings by an unknown painter were being displayed in the side gallery. It was named "From A Solitary and Bright Denmark Painter". Compared with the crowded exhibition beside, the visitors in twos and threes could really sense the painter's loneliness.[12]

We may regard this report as a comment, a vivid attitude to the possible endless extending of art, a reminder of treating art as ordinary necessaries of life. It is an open attitude. In the process of seeking for larger existing space and exploring the secrets of the universe, this attitude is more advantageous; yet in the world of interest and microcosm, the attitude may result in disaster of losing the standard of value. Who is the spokesman of imperial edict in the heaven with such touching voice that we all believe him? No one knows.

Another article in *Life Weekly*, 1998, by San Lian entitled "Looking for Art Exhibition" pointed out when listing the modern art exhibitions:

No matter what a serious and effort- spending cause the Chinese modern art is, and how often they displayed their works all over the world, the Chinese audience would feel wordless unexpectedly. The difference makes one think "different trades are separated as by mountains." At the same time, one can name a list of his favorable artists and their works easily among which the most active modern artists are not included. Then we may conclude that such exhibitions are often gatherings for the people in their own circle.[13]

The reality easily reminded people of historical knowledge of Nietzsche's definition of classes in the human society, and of restoring the relationship between a shepherd and a flock of sheep. However, was the shepherd's whipping a wrong signal or a flock of sheep always a flock of sheep? Was the animal disguised itself as a shepherd a wolf in shepherd's clothes or the flock of sheep merely non-existed illusion? The human life has changed and not been so intersected and related like the past. Such phenomenon seems very funny and inconceivable in the age of "global village".

On January 1, 1999, Eurodollar began its circulation formally, the European integration entered the last stage, and a new international order formed finally because of the great changes of the powei structures. The international situation and the later political situation began to change greatly around the main axle of "Europe—America". A kind of "European interest" contended with "American interest" would change the weighing habit which centered the international world for a long time. A new blueprint will appear in the cultural strategies soon. A series of changes caused by the transformation of the international structures will exert a direct or indirect and far-reaching influence. Evidently, the change in the sense perception is quite different from that of the images sorting out by the sense of perception. Whose artistic language will be regarded meaningful then? What kind of approval and support will the artists get in the next millennium? What marvelous view will the new myth become?

May 4, 1999 was the 80th anniversary of the "May 4 Movement", for which the Chinese artists were not as passionate as the day when commemorating the 70th anniversary. The artists of that time full of romanticism and humanitarianism have been in their Middle Ages generally. They are shouldering the historical responsibility, suffering pressure and persecution from market myth in life, and their art is limited in narrow area of knowledge. The younger artists born in the 60s and 70s have lost interest in the old historical atmosphere. They are anxious to give up the past immediately which seems no relation with them originally, just as the middle-aged artists have no true experience of the War of Resistance Against Japan and the War of Liberation. The memory and symbols of history become fictitious picture under the cover of "knowledge economy" or "market regular patterns". What is related to the "May 4 Movement" is that after 80 years, the "strong patriotic enthusiasm" was emphasized once more, which was ignited by the "mistaken bombing" to the Chinese Embassy in Yugoslavia by the power policy of U. S. and NATO (May 8). The concept of "democracy" of the western societies was regarded as being "extremely hypocritical". The government advocated again to "Carry on and promote the glorious 'May 4' patriotic tradition" through the international event involving in China.[14] Not like the 80s, the "avant-garde" artists kept silent to the reviewing of the "May 4" spirit.

According to mysticism, Nostradamus' astronomical phenomena of ten stars in a line will be confirmed on Aug. 18, 1999. But there seemed no special change on the day. On the day the action of banning "the Wheel of the Law" by the government was coming to a close, the reason was "the Wheel of the Law" members all over the country gathered in Zhong Nanhai in Beijing on April. 25. But the social activity caused by the witchcraft called "political event" should warn the post-modernists why the strength of spirit still has agitational power. Has art really lost her feature of metaphysics because of the deforming of the post-realism when the old sense of value, idealistic spirit died out? Has art lost the function of persuading people and distilling their soul?

After the last second of Dec. 31, 1999, millennial bug will be considered to show effect on the first day of 2000. The public opinions reported in the beginning of the New Year, some church schools that believed in doomsday would commit collective suicide continuously, and terrible events would happen frequently. Under the cover of millennial bug crisis, those who believed in doomsday thought irresistible chaos would happen

after the mid-night on Dec. 31, 1999. Computers would lose control, as they could not distinguish the zeros: 1900 or 2000. So electricity would cut off, communication and transportation stop, banks break down, drawing money machines go wrong, safe storehouse and prisons' doors open, TV stop transmitting...a series of human tragedies take place. However, the people will discover after a peaceful night the millennial bug will not destroy the world order. They see the history of the artists born in the 60s and 70s, which the artists born in the 50s could not deal with come to an end. They really give up the heavy politicized ideology game and take part in the work of the new course of history blended with interest, capital and power.

On the special New Year's Day issue *Nanfang Weekend* published an agitating and distressing New Year Eve comment. It "can always make us readers shed tears", and bring us warmth and hope to life. There is one sentence easily to understand, "The last calendar of this century is thinner page by page, nothing can touch the people but truth." The human beings are entering the 21st century. Perhaps no one in any times was more puzzled at "truth" as today's philosophers. The human beings can only go close to the final "end" of the "truth" called so thousands of years according to the nature's calling. No matter how the 20th century's society and philosophy confused the words, the human beings have an instinct to identify and judge "justice", "kind-heartedness", "love", and "sympathy".

Art is regarded to be in the ever-changing process. It always changes like a spirit. The careful people may find out that it never promises what it will look like. The human beings pursue her existence with the help of the artists. The later people, however, seem to see merely the trace of art pursued by the so-called "artist"—the trace is believed and called "work of art". At the same time, there are crisis and problems in art continuously, though no one really admits the ending of art and no one will fix art on the unchangeable code. The art of the world is so baffling that it is like structuralist Derrida's explanation in *Marx 's Soul*. It is very strange that his naive explanation to his belief of idealism in Marxism in the book is not coordinated with his past evasive philosophical words. Art is not religion, not myth, neither ideal, but it appears here and there, emerges when religion leaves the stage, disappears when myth comes to the stage, providing warmth in the reality of cold pragmatism. No matter whether you are willing to it, art exists consistently. As for its ways of existence, whether by aesthetic manner or personality, static images or dynamic actions, political slogans or economic symbols, the language of the world or other planets' relation with us, it is impossible nor unnecessary for the people full of hopes to the future to prejudge.

Facing the new millennium, and considering the human beings' fragility showed in the 20th century, I wish the art in the 21st century might heal the wounds of the human beings' souls. This is my only wish to the people who love art.

Amen or May Buddha preserve us.

---

[1] Zhu Xueqin, "*1998, Talks of Liberalism*" in *Nan Fang Weekend*, Dec.25, 1998. He points out, "One of the most noticeable views in the Chinese ideological and academic circles is that liberalism appears as a kind of theory." This view seems bookish, for the basic reason for it lies in the legal status of market liberalism in the 90s. Even the economist like Wu Jinlian has become an influential figure, which is connected with the policies for market economy pushed forward by the country. In fact, the free discussion in the field of humanities is only the addition to economic liberalism created by the borders. And nobody is sensitive to it. It needs supporting and proving. "Liberalism as an academic standpoint appearing out of water" could but indicate that the space for discourse continues to be enlarged, which has been caused by the changes of the time over the power. The Chinese "liberalism" in the level of academy is to be proved by the support and proved by the power. Otherwise it would be the literary game among the few people on the margin.

[2] It is interesting that though America insists on the whole world going to a free and more open financial market, Mr.Greenspan, chairman of the U.S. States Reserve Committee, criticized Hong Kong Special zone government interfered with the finance in Hong Kong. At the same time the States Reserve System organized 14 large banks and investment companies to provide $ 3600 million to save LTCM from the Murton and Scholes' management crisis. It resulted from nearly bankrupt of all the invested funds. The two economists, Nobel Prize winners for Economy, were awarded worst title for economic theories by the *Times* weekly. The intellectuals in art and literary circles may not concern the details but these details concern the daily life of all human beings. If there lacks improvement and controlling in the structures of the world over, a new storm will certainly come, which will certainly more dangerous and fatal. It involves in the interest and power of all the countries, such as America. Under the situation that the national power is going on downhill path, the interest of the human beings gives ways to American interest. Who can force America to carry on the responsibility to save the global financial orders? It is a fact we are facing.

[3] Solos, *Global Capitalist Crisis*. Dec.1998. p.15.

[1]Everyone, who noticed the discussion in the House of Representative about whether Clinton, because of private scandal, prevented judicature from fair motion case by false evidence, will find out that it is difficult to judge which one, the Republic or Democratic Party is the guard for American interests. When the

Republic is obviously overwhelming in votes, the discussion lasted over one and half days in the building of the Congress seemed no meaning or like a game. Therefore it was very clear at the very beginning that the motion of "denouncing" by the Democratic instead of "impeachment" could not be passed for argument. In fact, party's interests and stand play an important role. Justice is merely an ideal demand. Perhaps the minority party leader's defense for Clinton is touching, yet the votes will decide the power at last.

[5] In the article "After the Coup D'état—Art in the Former Soviet Union" in *Art News*, 1992, vol.1. The author introduces the present condition of the artists after the disintegration of Soviet Union. Although the former Russian art was highly regarded by the international art market after the Sotheby Auction held in Moscow in 1988, the enthusiasm from the international societies for the art in the former Soviet Union went down quickly. The artists are not approved internationally by political ideology. They have seen that "we could hardly be at the same standard with Germany, Italy or America. Possibly we are somewhat similar to Sweden where there are a few artists noticed by the people." "What the radical elite have been doing could not be beyond our expectation. It's hard to imagine that they could become the first class artists. Of course, in the past years, they were used to enjoying superior position, thinking all the time that they had become the artists in the highest level. But what is waiting for them is to fall down to the lowest bottom. Quoted from *World Art*, 1992. vol. 4. p.13.

[6] "Art and Meaning", in *Art Trend*, 1993, vol. 3. Taiwan.

[7] In late 90s, the tendency of "decreasing in boundary benefit" in the economic reform in China disclosed serious problems in system. According to the explanation from the society: success was decided by money, and the old moral standard and social spirit aims were out of date, power itself became key point to social life. Though market economy brought great changes to the society, economy had problems if it got rid of concept and system. Thus it is impossible to legalize moral suitable to the market. Unfair system environment leads to centralized power. New ideas in ideology can not be brought forth if we adopt economic aims as standard. The whole society would lose standard for spirit value completely.

[8] About 30 important Chinese artists presented this auction. The result was not satisfactory. Except that a few small paintings by Zhang Xiaogang, Liu Wei and Yue Mingjun were sold out, other works by the important Chinese artists as Xu Bing, Li Shan, Yang Shaobin and Zeng Fanzhi hadn't clinched a deal. The title of the report about the auction in *THE ASIAN ART* in Dec.1998 is " Asian Avant-Garde: Too Much Too Soon?" saying, "Although the works offered for sale were a good selection, the sale itself fell far short of expectations. Out of the 170 lots only 25 sold and most of those at the reserve price or very close to it. Bidding was virtually non-existent and despite the usual array of staff behind the telephone desk, the phones were unnervingly quiet."

[9] *Jiangsu Art Monthly*, 1999, vol. 2. p.5.

[10] *Jiangsu Art Monthly*, 1999, vol. 4. p.38.

[11] In 1998, the literary circles faced with serious crisis. *Beijing Evening* reported in October that the periodicals of *Kun Lun* and *Li Jiang* stopped publishing, *Novel* would "offer the readers its last issue" in the end of the year. The news was reprinted in all the local papers. It was reported, "At the same time, many pure literary periodicals struggled for existence. Not a few periodicals could merely distribute two or three thousand issues. At the time when rich cultural activities developed vigorously, the literary books and periodicals were left out in the cold. Do we— the extremely busy and tired people, still need literature at this lively and colorful stage of social transformation?" (quoted from "Don't We Need Literature?" in *Chengdu Evening* Oct. 15, 1998. p. 8)

[12] *Life Weekly*, 1998. Vol.19. p. 63. San Lian Bookstore.

[13] *Life Weekly*, 1998. Vol.24. p.61. San Lian Bookstore.

[14] *Guang Ming Daily* May 13, 1999 p.8, reported the CPC Central Committee Ministry of Propaganda, Ministry of Education, CYL Central Committee held forum for the 80th anniversary of "May 4 Movement". Peng Peiyun, vice-chairman of NPC Standing Committee, and Ms. Lei Jieqiong, who took part in the "May 4 Movement" gave speeches. The report says:

Peng Peiyun pointed out: the savage act of bombing Chinese Embassy in Yugoslavia with missiles by the US-led NATO roused extreme indignation of the people and youth of the whole country. The bloody fact made the people see clearly the US-western hostile force's reactionary nature and extreme hypocrisy of their democracy and human right. She says: in these few days, a great number of young people and students held protests strongly condemning the hegemonist act. They are determined to turn grief into strength and build our country more prosperously so as to maintain our country's sovereignty and security. This is just the carrying on and developing glorious May 4 patriotic tradition.

# La disparition de l'art ?

Tous les matériaux limités dont nous disposons indiquent que peu d'artistes contemporains chinois prêtent attention au fait que la technologie et le monde formé par elle ont déja commencés pouvoir et politique est déjà entre les mains de ceux qui conçoivent ce considérable et complexe système des techniques. Si l'on met de côté le déterminisme des techniques, savoir quelle morale ou humanisme est capable de devenir le dogme de base de ceux qui maîtrisent la force de la technologie demeure la grande question. Alors qu'Internet commence à faire rapidement disparaître les limites entre les peuples et les pays et que la technologie résout probablement « tout », une nouvelle autocratie n'est-elle pas en train de naître ? Que l'ordinateur puisse simuler le travail manuel ou puisse produire des images encore plus originalesà totalement renoncer aux conceptions de démocratie et de liberté des sociétés agricoles et industrielles. Alors que le système technique atteint un développement sans précédent, le contrôle des soit-disant ne constitue pas un problème, la question clé reste comment l'artisanat d'art est à tout niveau en rapport avec cette époque constamment en progrès. L'artisanat reste-t-il une réserve essentielle à la satisfaction des aspirations non techniques des gens ou peut-il être entièrement maintenu ? La raison pour laquelle l'artisanat d'art existe toujours dans la vie des gens est qu'il tempère depuis longtemps la vie technologisée; dans ce cas l'art ne peut-il devenir qu'une rareté amenée à finalement disparaître ? Alors que les artistes des années 80 étaient si enthousiastes envers ce terme de « révolution », ceux des années 90 affrontent la révolution du pouvoir technologique. Un aspect étonnant de la réalité est que les artistes chinois n'ont jamais joui d'une société démocratique et libre qui divulgue l'esprit éclairé –cette société dont les progrès techniques sont une condition préalable. Aujourd'hui il est probable que la nouvelle autocratie combinée avec cette vieille habitude de centralisation des pouvoirs constitue une nouvelle structure sociale dirigée par le pouvoir technologique ; les artistes et autres intellectuels commencent à expérimenter le fait d'être dirigées et contrôlées par la logique des progrès historiques. Souligner ladite « économie du savoir » est une mise en garde de l'humanité contre la négligence : un système entier de connaissances peut en une nuit n'avoir plus raison d'être. Ainsi lesdites images de la réalité sont toutes remplacées par des images inventées du savoir, et comme il est très probable que ces images soient justement authentiques, les images de la vie ne peuvent pas être synthétisées par les images

mécaniques. Même si un scientifique bienveillant nourissait une opinion traditionnelle sur le genre humain, il lui serait difficile d'accorder son idéal de sens de valeur avec le règne des techniques qu'il met en oeuvre. Parce qu'il est peu probable que chaque génération d'inventeurs et de réformateurs préserve en public un standard de morale et de valeurs inchangé. Puisqu'il en est ainsi, il n'est pas sans fondement de dire que la technologie abolie la vie. Quelle que soit l'ampleur de cette technologie, ses créateurs peuvent théoriquement faire de la vie ce qu'ils veulent ; mais savoir quelle relation établir entre ce genre de réalité et ce qu'on qualifie d'objet artistique n'est manifestement pas une question simple.

On ne peut considérer le problème sous le seul angle du déterminisme de la technologie. Ces humanistes typiques ou ceux que l'on nomme intellectuels peuvent nous rappeler de regarder la société humaine à la hauteur de l'univers. C'est ainsi que la technologie peut être dénoncée comme un tour ou un piège, consolant ceux qui préconisent de dépendre et de jouir de la nature. Par conséquent, il est des raisons suffisantes aux spéculations sur l'avenir et l'inconnu. Mais une telle voie naturelle est basée sur la tradition libéraliste occidentale. Tout ce qui s'est passé dans ce monde des années 90 indique que jusqu'à aujourd'hui, le plus grand ennemi de la liberté humaine n'est pas l'autocratie mais le libéralisme en soi. Chacun peut constater que tout ce qui s'est dit à propos du libéralisme à la fin des années 90 est lié à la théorie de l'économie de marché. Le point de vue des économistes des milieux intellectuels sur le libéralisme a attiré l'attention à cause du soutien des autorités. En revanche, les recherches sur le libéralisme dans le domaine des sciences humaines ne distinguent que John Locke comme représentant de la tradition anglaise et américaine de Jean-Jacques Rousseau pour la tradition française au niveau théorique. Par ailleurs, ces études nous permettent de comprendre le sens général des théories mises en avant par des occidentaux tels que Iasiah Berlin, Karl Popper ou F.A. Hayek. De manière générale, des résultats positifs sur le libéralisme ont sans doute été obtenus dans le domaine des sciences humaines.[1] Cependant, alors que les milieux académiques chinois profitent du développement économique pour s'engager dans des recherches plus complètes sur la théorie libéraliste, et qu'en outre ils soulignent l'importance d'une réforme du système politique, la crise financière mondiale qu'a entrainé la crise financière asiatique a mis à l'ordre du jour la réforme radicale du dispositif financier international. Le domaine économique a une nouvelle fois attiré l'attention : le marché libre radical est ponctué de crises. Penser que le gouvernement n'intervient pas dans l'économie n'est que chimère; standardiser tous les aspects de la vie de ce monde est déjà devenu une sorte de nouvelle tactique humanitariste[2]. Tandis que la vie normale de l'humanité subit l'influence fatale du libéralisme incontrôlé, le terme de « liberté » va très probablement être apparenté à celui de crime. Alors que les intellectuels chinois prennent plaisir à parler de « libéralisme », en janvier 1999, une minorité de personnes sensibles parmi eux ont remarqué cette phrase de Solos : « Le fondamentalisme de marché est bien plus menaçant pour la société ouverte que toutes les idéologies totalitaires du passé ».[3] Il ne s'agit pas là d'une simple question économique, elle concerne de plus grandes stratégies politiques et des critères de morale relatifs.

Le 7 novembre 1998, 949 villes et agglomérations russes ont rassemblé 270 000 participants aux célébrations du 81ème anniversaire de la Révolution d'Octobre –c'est le dernier exemple politique en date pris au hasard au sein de la communauté internationale où explose l'information. Le dessein politique de ces rassemblements est clair : les réformes n'ont pas répondu aux attentes des gens. Bien que Eltsine ait insisté dans son discours télévisé sur : « Peu importe comment sont diffamées nos réformes, nous avons déjà réalisé la plus importante des tâches ». « Peu importe les gauchistes qui aujourd'hui crient dans les rassemblements, l'époque révolutionnaire de l'histoire russe est à jamais révolue, radicalement achevée ». Manifestement, il visait la 31ème alliance du Parti Communiste réunie six jours auparavant – l'objectif politique du Congrès étant alors de « renverser le régime actuel et rétablir les droits politiques des travailleurs ». Toutefois, la situation actuelle reflète-t-elle les conséquences de l'ambition personnelle de Eltsine ou le fait que les réformes nécessitent un processus difficile et ardu ? S'agit-il d'un effort sacré du Parti Communiste ou bien d'une démarche des partis politiques qui se servent des réalités politiques pour s'engager dans des rivalités de pouvoir. Personne ne peut répondre à cela, ni même le temps car le temps est contrôlé par les « puissants » au coeur des incessants changements techniques, politiques, économiques, culturels et militaires. Après 1989, la Chine n'a pas connu de fusion politique telle que la Russie ce qui inspire à certains intellectuels colère et regrets. Mais qui peut affirmer de ce que serait la réalité politique et sociale qui suivrait une telle fusion ? Qui peut encore garantir qu'un système démocratique idéaliste puisse naître en Orient et que les politiciens brandissant la bannière de la démocratie ne soient pas des conspirateurs ou des arrivistes avides de pouvoir ? Personne ne peut non plus se prononcer. De la tempête financière

asiatique aux troubles politiques d'Indonésie, de la crise militaire avec Taïwan au scandale privé du Président Clinton, personne ne peut juger objectivement ces événements, car cela constitue déjà une partie des nombreux et complexes jeux de pouvoir[1]. Les discussions du milieu artistique chinois à propos de l' « identité internationale » de « l'hégémonie culturelle » se sont engagées dans les années 90. Mais quel sens peut finalement avoir l' « identité » dans un tel contexte ? Existe-t-il une relation entre l'hégémonie de la culture et le jeu de pouvoir international ? On peut constater que le véritable sens et dessein de l'acquisition d'une « identité internationale » est l'obtention d'une « renommée internationale » plus importante, de plus d'influence et donc de davantage de profit. Si les artistes chinois admettent le sens des réalités, ils attendent encore de reconnaître la mort de la « vérité » ou de « l'ultime souci ».

L'histoire récente a déjà donné sa conclusion lorsque vers 1989, les gens ont découvert l'art d'Europe de l'Est et de Russie dans les nombreux musées et galeries des villes européennes et que l'enthousiasme profond que soulève l'idéale « recherche de la vérité » s'est avéré persister. Néanmoins, plus d'un an plus tard, le spectacle des changements fondamentaux survenus dans la structure politique d'Europe de l'Est ont fait perdre aux agents et opérateurs artistiques leur intérêt continu, au point que la sympathie envers l'art des pays socialistes d'Europe de l'Est a commencé à faiblir et à progressivement disparaître. L'art lié à la politique est déjà devenu marchandise, il est commercialisé en fonction des situations et des besoins, jusqu'à ce que ce commerce soit considéré comme sans grande importance et qu'il soit inutile d'établir un rapport[5]. Le cas de la Chine n'est pas différent. Qu'il n'existe pas de commerce ou de soutien sans objectif, tout comme « rien n'est gratuit », ce genre d'expressions idiomatiques tiennent du sens commun. L'art chinois des années 90 a reçu le soutien du système artistique occidental en rapport étroit avec la tradition et l'idéologie politique occidentale ainsi que la stratégie culturelle globale. Bien entendu, toute l'idéologie ainsi que l'attitude pertinente, le jugement esthétique et le langage exprimés dans l'art des artistes chinois a reçu l'approbation des critiques, collectionneurs, entrepreneurs, politiciens et amateurs occidentaux mais nous ne pouvons en tirer de conclusion quant à sa valeur artistique. Nous savons qu'employer uniquement la dimension esthétique est loin d'être suffisant pour émettre une appréciation sur l'art. Parce que somme toute, « à une époque menacée par le non-sens, l'art contribue à faire surgir ce problème du «sens», à soulever les questions sur le «sens», à faire face à cette question du «sens»[6]; ce qu'indique notre théologien Hans Kung vaut toujours d'être sérieusement envisagé. Ce sur quoi il faut insister est que l'art est certainement déjà devenu un maillon de la stratégie politique et de la structure des intérêts du pays, il n'est déjà plus un objet esthétique indépendant tel qu'il pouvait l'être par le passé.

Les artistes modernes des années 80 étaient animés d'une mission historique. A travers l'art moderne et ses activités ils constituent une pression sur l'idéologie rétrograde et la critiquent. Soutenus par le pouvoir politique et unis aux milieux intellectuels et scientifiques, ils constituent une surveillance de l'idéologie rétrograde de la société et la restreignent. Mais lorsque le centre du pouvoir dominant contrôle les formes et le cadre des activités sociales et des médias, la fonction sociale de l'art est restreinte à un petit cercle, ce qui de nouveau attribue à l'idéologie rétrograde un espace d'existence. Il semble alors que l'art est une erreur depuis le début et sera attaqué pour ses objectifs politiques. Parallèlement, le pouvoir des organisations artistiques est toujours fermement contrôlé par les défenseurs de l'idéologie rétrograde. Etant donné que le temps du déclin approche de jour en jour, les abus de pouvoirs se font davantage sans scrupules, alors que les institutions artistiques et les associations d'artistes entrent dans l'économie de marché, prenant systématiquement avantage des problèmes et failles du système, et poursuivent les conceptions et la propagande communes. L'art devient alors un prétexte et les intérêts défendus par le pouvoir sont devenus le point crucial du probleme; il est en general reduit a un etat de « tapisserie », devenu l'excuse des profiteurs qui prétendent s'adapter aux demandes de l'époque. Particulièrement à cause des problèmes existant dans l'environnement du système[7], la condition des artistes ayant déjà nourri une conscience critique et saisi le droit de l'exprimer a changé : une partie des artistes auxquels il manquait les conditions et les ressources à l'art oratoire ont gardé le silence, ce qui les a conduit à émettre des doutes sur la réalisation de l'idéal humaniste et à abandonner tout acte artistique. En réalité, parmi les artistes modernes, nombreux sont ceux qui ont abandonné la pratique de l'art pour se lancer dans d'autres activités productives de la société. Par exemple Ding Fang, artiste important des années 80, adepte fanatique de la « volonté artistique » et de « nobles aspirations » a lui aussi délaissé la vie artistique. Manifestement l'influence de la réalité politique et du système culturel sur les artistes est presque fatale. L'autre partie des artistes a profité de l'ouverture vers la communauté internationale apportée par l'économie de marché, et adopté une stratégie détournée en mettant le contexte de préservation de leur destin artistique entre les mains du système

artistique international. Leur droit de parole et leurs ressources d'intérêts dépendent essentiellement de la communauté internationale alors qu'au même moment ils acquièrent une reconnaissance de valeur sur le théâtre du jeu mondain. Que les critiques du pays reconnaissent ou non leur art n'est pas le plus important, l'essentiel étant d'être reconnus sur la communauté internationale. Evidemment cette attente de l'acquisition d'une valeur possède de fortes prévisions politique idéologique. Quant à savoir si la valeur visuelle a ou non acquis une approbation, cela reste dépendant de la sanction du marché esthétique. Peu importe comment, ce groupe d'artistes a en réalité abandonné la critique idéologique, ils n'ont pas et ne veulent pas tenir le rôle de critique de la société qu'assumaient les artistes des années 80, ils sont même satisfaits des conditions de vie qu'ils ont aujourd'hui. A cause de la satisfaction des intérêts personnels, des limites de la force du pouvoir et du rôle de chacun, ils laissent les problèmes du pays et des nations à d'autres acteurs sociaux. Par conséquent, le prétendu « intellectualisme » des artistes contemporains chinois n'existe pas. Les pauvres espèrent ne plus l'être, ceux qui réussissent aspirent à plus de succès, ceux qui sont parvenus à l'apogée se préoccupent de la stabilité et de la sauvegarde de leur position, la « critique » meurt tristement avec « l»intellectualisme », telle est en partie la réalité des artistes chinois des années 90.

Quoiqu'il en soit, lorsqu'on se confronte à l'art des années 90, un aperçu général nous offre un jugement analytique de base des formes visuelles, c'est-à-dire que l'histoire de l'art des années 90 est l'histoire d'images laides et comiques présentées de manière vivante. Les moyens techniques traditionnels et les méthodes populaires employées par la peinture dépeignent une image étrange, incitant les gens à se satisfaire de riches et de possibles effets visuels. Quant à la question du sens, le sens commun et les intentions peuvent lui donner une explication. Le sens commun se sert de termes tels que « laid », « effrayant » pour susciter des réactions tandis que les intentions, suivant les besoins des objectifs, offrent une reconnaissance autorisée aux images, ses expressions pouvant être politiques, esthétiques ou manquer de cette logique du sens commun. Bien sûr, la tendance aux humeurs des oeuvres, en dehors de leur charge provocatrice, peut aussi guider la critique. Mais à cause de l'ignorance et du sens marketing de la critique, cette sorte de conduite reste douteuse et peu fiable. Certains critiques ont déjà discuté d'un point de vue sociologique du caractère politique du Pop-politique et de la théorie politique du réalisme cynique, convaincu que ce genre de phénomène est une forme particulière de résistance et de critique. Néanmoins le marketing et le mode de vie capitaliste ont dissipé ce genre de révolte et de critique, transformant ces travaux en d'étranges images. Au contraire, c'est cette culture nationale et traditionnelle spécifique qui donne au travail des artistes une originalité irremplaçable, même si les structures du Pop-art subissent l'influence psychologique spéciale qu'entraîne l'existence des symboles chinois. Même si certains artistes s'appuyant sur les règles de jeu du langage adhèrent à une certaine stabilité de sens, ils se sentiraient soulagés si les questions philosophiques, religieuses, folkloriques existaient vraiment. Il est dommage que lorsque l'on s'intéresse à ces « questions philosophiques, religieuses et folkloriques » nous rencontrions rarement des analyses rigoureuses et logiques.

« L'art contemporain chinois est entré dans les ventes aux enchères », reportage du numéro de décembre de la revue *Jiangsu Art Monthly* rapporte l'intérêt de Victoria Coole, vice-directeur du centre londonien de Monsieur Chrstie's, pour l'art contemporain asiatique. Il indique les fonctions du département « Art moderne » en matière de marketing pour la situation de l'art du monde entier depuis les trente dernières années. Ce journaliste qui avait déjà à la fin des années 80 promu « les nouvelles écoles » expose ainsi l'opinion de Monsieur Christie's :

« Depuis ces dernières années, les artistes de Chine, du Japon et de Corée ont à maintes reprises hanté les grandes expositions internationales d'art contemporain, leur originalité attirant de plus en plus l'attention des occidentaux. Même si leurs oeuvres possèdent un évident « goût occidental », les positions politique et économique de l'Asie ne cessent de s'élever et ces quelques pays possèdent une vitalité débordante en matière de transformations ; ces travaux sont sans aucun doute actuellement les expressions les plus perspicaces de ces pays. Ces oeuvres sont aux yeux des collectionneurs d'art français, suisses, hollandais, allemands, américains, de la plus grande originalité. En fournissant d'inlassables efforts au cours de ces trentes dernières années, ces artistes représentent les idées les plus avancées de leur pays et occupent un bon marché en Occident. »

Et ce en dépit du fait que la vente aux enchères de Garde à Londres en octobre de cette année ne fut pas favorable aux artistes chinois[8]. En revanche, en matière de marché, l'art « contemporain », « avant-gardiste » et « nouveau » chinois a sans aucun doute été largement collectionné dans le monde entier. Néanmoins, la question demeure pourquoi la réaction des capitaux étrangers à l'art contemporain chinois devient-elle un si riche sujet de conversation ? Pourquoi l'énorme

investissement a-t-il suscité une telle attention, étant même enrobé de mystère alors que l'analyse de la nature des oeuvres artistiques reste si pénible ?

Jusqu'à aujourd'hui, en raison du contexte politique, économique et culturel, la Chine n'a encore pas établi son propre système artistique. En 1992, les artistes et surtout les critiques chinois nourissaient le naïf espoir de rapidement instaurer un système artistique puissant propre à la Chine adapté à cette nouvelle époque. A la fin de 1998, l'avortement de l'exposition « Soi-même » qu'espérait organiser le jeune critique Leng Lin n'a fait que démontrer une fois de plus l'inexistence d'un système artistique chinois. Zhang Zhaohui a ainsi commenté la mort de ce nourrisson :

« Certains critiques d'art, planificateurs ou collectionneurs occidentaux sont probablement attirés par le charme exotique de ces têtes à l'air féroce et moqueur, narcissique et capricieux. De plus que ces images soient dénuées de tout sens ne constitue pas du tout un problème pour le public chinois. Tout cela suggère que la Chine adopte son propre système artistique comme les organisations artistiques, fondations et asistances afin de promouvoir le développement du nouvel art, mais aussi des critiques ou planificateurs chinois bénéficiant d'un droit d'expression dans le milieu artistique international afin que le nouvel art chinois soit compris, approuvé et soutenu par la société. »[9]

Du 28 au 30 octobre 1998 s'est tenu le « Symposium sur les conditions et les tendances de l'art chinois des années 90 » dans la Galerie d'art de la Cour des Wang –au style architectural local- du district de Lingshi, province du Shanxi. Au cours du Symposium, les critiques ont généralement porté leur attention sur la question du système artistique, revenant une nouvelle fois sur les problèmes soulevés lors de l'exposition « Art . Marché » du début des années 90 et « L'Exposition Biennale de Canton ». Les thèmes concernant le système des expositions d'art contemporain, les planificateurs, les fondations, les règles artistiques, la réforme du système fiscal, le système d'assistance, la détermination de la position des critiques d'art sur le marché, n'ont cessé d'être évoqués. Dans le numéro 4 de l'année 1999 du *Jiangsu Art Monthly*, Wang Nanming a publié ce qu'il avait signalé quelques mois auparavant :

« Dans les années 90, tous les types de problèmes de l'art contemporain se concentrent sur la façon de retenir l'attention des planificateurs et les subventions des fondations étrangères ainsi que la manière de créer un marché de l'art à l'étranger. C'est faire de l'art chinois contemporain un art dépendant parmi ces arts qui s'appuient sur le système artistique international et cela témoigne aussi d'une crise de l'art contemporain chinois dans les années 90. La structure en réseau de la société mondiale rend une nation ou un pays incapable de s'affranchir de l'influence et des restrictions des autres pays (ce qui est particulièrement manifeste dans les inévitables relations passives qu'entretiennent les pays faibles avec les pays forts). C'est la nouvelle tendance des fondations, galeries, instituts des beaux-arts, musées et planificateurs occidentaux des années 90 depuis que l'art contemporain chinois s'est ouvert et qu'il s'est affranchi des interdictions étatiques. Dans cet ordre des relations internationales auquel on ne peut échapper, la question à laquelle doit réfléchir le système artistique chinois reste : comment la Chine peut-elle instaurer sur son territoire un système correspondant à celui de l'étranger afin que l'art contemporain chinois devienne un échange entre système au niveau international ? Il ne doit pas fuir de son propre pays pour s'installer au coeur de la suprématie du système artistique occidental. Le développement déséquilibré de l'art contemporain chinois à l'étranger a déjà eu une influence négative. En outre le moyen actif de faire disparaître cette influence est de laisser l'art contemporain retourner en terre natale et se développer de manière autonome dans un cadre systématisé. »[10]

Il semble que le cercle artistique chinois espère une utopie de ce système artistique. Cependant il s'agit d'un nouvel idéalisme apparu dès le début des années 90. Dix ans se sont écoulés. Les observateurs perspicaces savent que concrétiser ce genre d'idéal nécessite des moyens autres qu'artistiques, au niveau de la politique et du pouvoir et la maturité du système de marché venant soutenir l'existence du nouvel art chinois. La véritable création et le développement d'un système artistique n'est pas seulement le fruit des efforts d'une génération. Il nécessite sagesse et sens commun mais aussi patience et sacrifice. Les critiques chinois travaillent sans relâche depuis le début des années 90 et pourtant personne n'estime qu'ils peuvent contrôler l'art chinois. Ce sont les autorités et les capitaux étrangers qui gèrent ou dissipent le travail et la prise de parole des critiques chinois. Les planificateurs chinois ne sont que les organisateurs temporaires d'expositions, ils n'ont pas de capitaux ni d'impact sur les organisations de pouvoir de l'art, ni de conscience de travail rigoureuse sur le plan de la politique et du pouvoir, même pas de sens de la sécurité pour leur propre vie. Ils ne s'appuient que sur des expériences limitées et un esprit aventurier pour monter les dites « expositions artistiques ». Il est important de signaler que le problème du milieu artistique chinois, clairement apparu au début des années

90, est d'« instaurer son propre mécanisme artistique à travers les organisations, fondations, assistances afin de promouvoir le développement du nouvel art ». Mais ce n'est qu'une fois que les artistes chinois sont allés vers le reste du monde qu'ils ont découvert que résoudre ce problème s'avérait extrêmement difficile et interminable. Un planificateur dans le domaine de l'art doit posséder à la fois les qualités de diplomate, d'économiste, d'historien, de politicien et le talent d'associer art et public, mais les conditions fondamentales de ces qualités proviennent du mécanisme social et des conditions sociales. Depuis longtemps, les planificateurs du nouvel art chinois peuvent devenir des victimes de la finance et de la politique et être diffamés à différents niveaux. Nous constatons souvent l'acquisition et la sélection du nouvel art chinois par les capitaux étrangers mais jamais d'assistance aux critiques et planificateurs chinois. Parce que ces capitaux étrangers se servent souvent instinctivement de ces personnes afin de satisfaire leur propre but.

Du point de vue de ceux qui se soucient de l'avenir de l'art, le vrai problème est que l'idéologie politique a déjà été remplacée par celle des capitaux ; les conditions de cet art moderne associé aux sciences humaines traditionnelles et à l'inertie des progrès en matière politique n'ont alors plus raison d'être. En outre, la nouvelle conscience humaniste touchée d'abord par le concept de capital semble ne plus avoir d'affinités avec le comportement artistique. Dans les années 90, les artistes ont tout mis en oeuvre pour exposer sous toutes les formes leur monde intérieur, mais la « subjectivité » de cet art n'a eu aucune importance, au contraire ce sont justement les capitaux qui contrôlent ou espèrent contrôler l'art qui jouent un rôle. Sans doute le comportement des artistes a-t-il été entièrement réservé et cette attitude coïncide probalement avec l'appétit des capitaux. Ou bien les capitaux considèrent que ce qu'exprime ainsi les artistes peut refléter tout ce qu'ils cherchent à exprimer. C'est manifestement le pouvoir qui manipule les capitaux et c'est pourquoi les formes de l'art deviennent une forme d'expression du pouvoir sous une forme culturelle.

C'est comme lorsque l'on se demande si la démocratie libérale peut être appliquée en Chine ou dans les pays asiatiques ; l'idéologie capitaliste des sociétés occidentales est-elle finalement devenue la base de l'existence de l'art chinois constitue une question grave. Si la réponse est « oui », alors tous les efforts des jeunes artistes chinois des années 80 s'avère avoir été le travail préliminaire à ceux des années 90 qui sont venus renverser cette tour artistique qu'ils ont eux-mêmes édifiée au cours de cette première période parce que les concepts tels que « ultime souci », « idéalisme », «vérité absolue », « nature artistique », « chose en soi » n'ont plus raison ni nécessité d'existence sociale. Les artistes chinois sont passés de l'état d'esclaves d'un pouvoir politique autocratique à celui des capitaux. A supposer que la réponse soit « non », quand l'idéologie capitaliste pourra-t-elle alors ralentir sa marche affermie ? Plus important, si ce problème existe, qu'est-ce qui est finalement capable de modifier une telle situation ? Dans quelles circonstances les capitaux cesseront-ils de contrôler l'art et quand le pouvoir utilisera-t-il sa force pour modifier son usage ? En réalité, l'époque de l'autonomie de l'art gratuit est révolue. L'art des années 90 est un art politique et capitaliste, ce que l'on ne peut décrire comme une tragédie. En revanche, le profit, les capitaux et le pouvoir sont devenus la force motrice de la vie et du développement de l'art actuel. Le genre humain est-il devenu le nouvel animal extra-terrestre ? Participe-t-il au nouveau jeu universel tel que les films de science-fiction le décrivent ? Si le monde du futur est tel, l'art actuel n'est pour les gens d'aujourd'hui qu'une question d'intérêt. Pour ceux qui vénèrent les capitaux, le profit et le pouvoir, l'élan esthétique s'élèvera en effet à cause de l'augmentation des capitaux, du pouvoir et des intérêts. Dans ce cas là, l'art fera réellement face à une situation de disparition.[11]

L'hebdomadaire *Life Weekly* a rapporté dans son numéro 19 de l'année 1998 l'exposition de motos du Musée Américain de Guggenheim de cet été là ; le contenu de l'article intitulé « Un rugissement dans le musée » mérite réflexion :

« Tout l'été s'est tenue la fameuse exposition en forme de spirale de plus d'une centaine de motos au musée de Guggenheim. Dans cette exposition à grand retentissement intitulée « L'art de la moto », on a autant vu des curiosités telle qu'un tricycle à vapeur de 1898 qu'une moto superpuissante que seul Superman pourrait conduire. Certains critiques n'ont pas été satisfait du fait de faire entrer ces machines dans un musée. Parmi eux, Jed. Peel, critique d'art de *New Public* qualifie cette exposition de « la plus arrogante et artificielle auto-expression d'un petit groupe de fous narcissiques ».

Néanmoins le public de cette exposition est loin d'avoir été restreint, le nombre de visiteurs a déjà établi le plus haut record des 61 années qui ont suivi la fondation du musée. Lorsque l'exposition s'est clôturée le 20 septembre, le nombre des spectateurs avait déjà atteint 280 000 personnes. Bien entendu, le public de l'exposition reste différent de celui qui va aux expositions de peintures de Kandinsky ou de Picasso. Quoiqu'il en soit, nous n'y avons trouvé aucun hippie aux bras tatoués et vêtu de cuir sans manches.

Le manager du musée donne à l'organisation de ce genre d'exposition cette explication : « Nous ne pouvons uniquement nous fixer sur Monet et le Simplisme. Nous devons préserver une souplesse de pensée au musée. L'exposition de motos permet justement de modifier le rythme du musée et en même temps suscite la curiosité du public à propos de la prochaine exposition. Ce n'est pas pour autant que nous dédaignons l'art ».

Ce n'est en effet pas le cas parce que ces machines à la structure complexe et ingénieuse méritent en elle-même de passer pour des oeuvres d'art. A travers les changements et l'évolution de l'apparence des motos exposées, les gens peuvent apercevoir le processus simplifié de Brancusi. Certes une moto diffère d'une peinture baroque. Toutefois, les objets tels que les glaives ou les écharpes de soie qui encombrent aujourd'hui de nombreux musées étaient aussi à leur époque de simples objets d'usage courant. Le plus intéressant est qu'au moment même où l'exposition était organisée, dans la galerie d'à côté se tenait l'exposition personnelle des peintures sombres d'un artiste danois inconnu de la fin du siècle intitulée « D'un peintre solitaire et lumineux du Danemark ». Comparé au public trépidant de l'exposition de motos voisine, les rares visiteurs de cette exposition picturale ont réellement pu éprouver la solitude de l'artiste. »[12]

Nous devons considérer ce reportage comme une forme de critique, une attitude vivante envers les possibilités illimitées de l'art, qui nous rappelle de placer l'art dans la position d'objet quotidien sans qu'il en perde sa valeur. C'est une attitude avantageuse dans le processus de recherche de l'humanité d'un espace de vie plus large et d'exploration des mystères de l'univers. Mais dans ce monde d'intérêt et de microcosme, ce genre d'attitude peut mener au désastre de la perte des critères de valeurs. Alors, quel est ce porte-parole dont les obscures paroles de saint seront magnifiques et éloquentes et nous donneront confiance ? Personne ne le sait.

Un autre article intitulé « A la recherche des expositions d'art » paru en 1998 dans *Life Weekly* révélait en listant toutes les expositions d'art contemporain :

« Peu importe que l'art contemporain chinois soit pour les artistes une entreprise si sérieuse qu'ils y fournissent tous les efforts, et qu'importe qu'ils exposent leurs oeuvres dans toutes les expositions du monde, le public chinois se retrouve toujours subitement muet lorsqu'il lui fait face. La différence nous fait penser à l'expression « différents métiers sont aussi séparés que le sont deux montagnes ». En même temps, n'importe qui peut énumérer son chapelet d'artistes et d'oeuvres favoris qui n'incluera pas les plus actifs. C'est pourquoi ces expositions sont pour la plupart des lieux de rassemblement pour les membres d'un même cercle. »[13]

La réalité nous rappelle souvent le savoir historique de la définition de Nietzsche des classes de la société humaine et de la restauration d'une relation du type de celle du berger à son troupeau de mouton. Cependant, le fouet que le berger agite est-il le signe d'une erreur ou celui d'un troupeau qui ne sera jamais qu'un troupeau ? L'animal s'est-il travesti en mouton, le loup s'est-il déguisé en agneau ou le troupeau n'est-il lui-même qu'illusion ? La vie de l'humanité a changé et ne ressemble plus à ces enchevêtrements et imbrications du passé, ce genre de phénomène semble comique et inconcevable à l'époque du « village global ».

Le 1er janvier 1999, l'Euro a officiellemnt été mis en circulation, son intégration est entrée dans sa dernière phase, un nouvel ordre mondial a pris forme finale à cause des grandes transformations de la structure du pouvoir. L'économie mondiale et la situation politique qui s'ensuivent commencent à développer et réaliser de grands changements orientés autour de l'axe moteur « Europe-Etats-Unis ». Les « intérêts européens » rivalisant avec les « intérêts américains » vont modifier cette habitude d'indemnité qui a longtemps été la question centrale internationale. Rapidement va apparaître un nouveau plan de stratégie culturelle. La série de changements qu'amène la transformation structurelle mondiale va exercer une influence plus ou moins directe sur les artistes. Evidemment, le changement de la perception du sens est assez différente des images arrangées par le sens de perception. Quel langage artistique peut alors faire sens aujourd'hui ? Quel type d'approbation et de support les artistes obtiendront-ils dans le prochain millénaire ? Quel merveilleux paysage le nouveau mythe deviendra-t-il ?

Le 4 mai 1999 a été le 80ème anniversaire du « Mouvement du 4 mai » pour lequel les artistes n'ont déjà plus cet enthousiasme du jour où ils commémoraient son 70ème anniversaire. Ces artistes à l'esprit plein de romantisme et d'humanitarisme à l'époque, sont pour la plupart entrés dans l'âge mûr. Leur pensée reçoit aujourd'hui le lourd fardeau de la responsabilité historique, ils subissent la pression et la persécution du mythe du marché et leur art est limité au domaine étroit de la connaissance. En outre, les jeunes artistes nés dans les années 60 et 70 ont perdu l'intérêt pour l'atmosphère de l'histoire ancienne et souhaitent impatiemment abandonner un passé qui semble être à l'origine sans rapport avec eux, de même que cette génération d'artistes d'âge mûr n'ont expérimenté ni la Guerre Anti-japonaise ni la Guerre de Libération. Les

souvenirs et les marques de l'histoire deviennent images de fiction dissimulées sous « l'économie du savoir » ou « les règles du marché ». Ce qui reste en rapport avec le « Mouvement du 4 mai » est que 80 ans après, le « fort enthousiasme patriotique » a été soulevé une fois de plus par « l'erreur de bombardement » de l'ambassade chinoise en Yougoslavie par la politique de force des Etats-Unis et de l'ONU (le 8 mai 1999). L'accent a été mis sur « l'extrême hypocrisie » du concept de « démocratie » des sociétés occidentales. Le gouvernement a de nouveau encouragé « la poursuite et la promotion de l'héritage traditionnel du nationalisme à la gloire du Mouvement du 4 mai » à travers cet événement politique international impliquant la Chine.[11] A l'inverse des années 80, les artistes avant-gardistes sont restés silencieux à l'évocation de l'esprit du 4 mai.

Selon le mysticisme, le phénomène astronomique de l'alignement des dix étoiles de Nostradamus devait être confirmé le 18 août 1999. Mais ce jour-là, il semble que le monde n'ait pas changé. Par contre, c'est le rassemblement des membres du Falungong (La Roue de la Loi) de tout le pays à Zhong Nanhai le 25 avril qui a mené l'action engagée par le gouvernement à son terme. Néanmoins, l'activité sociale qu'a entraîné ce mouvement de sorcellerie qualifié d' « événement politique » devrait rappeler aux post-modernistes pourquoi la force spirituelle possède toujours un pouvoir d'agitateur. L'art perd-il réellement sa nature métaphysique à cause des déformations du post-modernisme après la disparition du vieux sens des valeurs et de l'esprit idéaliste ? A-t-il perdu sa fonction de persuasion des gens et de distillation des âmes

Après la dernière seconde du 31 décembre 1999, le « bug de l'an 2000 » est censé entrer en action le premier jour de l'an 2000. Les sondages d'opinion publique rapportent que lorsque commencera la nouvelle année, les sectes convaincues par la théorie du jugement dernier se lanceront dans de dramatiques et successifs suicides collectifs et les événements terribles se multiplieront. Sous couvert de la crise du bug du millénaire, les théoriciens de l'apocalypse pensent qu'après la nuit du 31 décembre 1999 vont survenir dans le monde des troubles auxquels on ne pourra résister, les ordinateurs seront entièrement déréglés car ils n'auront aucun moyen de différencier les deux zéros de 1900 et de 2000. Par conséquent, l'électricité sera suspendue, le système des transports et des télécommunications cessera de fonctionner, les banques s'effondreront et les distributeurs d'argent se détraqueront, les vannes des dépots des assurances et des prisons s'ouvriront, la télévision cessera d'émettre; toute une série de drames humains aura lieu. Cependant, après cette nuit paisible et sereine, les gens s'apercevront que le bug du millénaire n'aura pas anéanti l'ordre mondial mais découvriront peut-être les artistes nés dans les années 60 et 70 mettre un terme à l'histoire que ceux des années 50 ont eu du mal à affronter. Ceux-ci ont réellement abandonné ce lourd jeu idéologique politisé et prennent part entièrement au nouveau cours de l'histoire qui entre en parfaite harmonie avec les intérêts, les capitaux et le pouvoir.

A la une du numéro Spécial Réveillon du *Nanfang Weekend* de 1998 figure un débat de fin d'année excitant mais légèrement mélancolique. « Il y a toujours une sorte de force qui nous laisse en larmes », à le lire on ressent un doux et rassurant espoir en la vie. On y lit une phrase aisée à comprendre, « le dernier calendrier de ce siècle est page après page de plus en plus fin, rien d'autre ne peut plus toucher les gens que la vérité ». L'humanité va bientôt entrer dans le XXIème millénaire et aucune autre époque n'a autant qu'aujourd'hui laissé les philosphes aussi perplexes face à la « vérité ». Le genre humain ne peut approcher cette « ultime fin » ou « vérité » vieille de mille ans que selon l'appel de la nature. Peu importe la confusion d'expressions auxquelles mènent la société et la philosophie du XXème siècle, l'humanité possède toujours l'instinct d'identification ainsi que la juste mesure de la « justice », la « bonté », l'« amour » et la « compassion ».

L'art est toujours considéré comme se trouvant au coeur des changements. Il se transforme comme les esprits. Les personnes attentives peuvent constater que l'art ne s'est jamais engagé envers quiconque sur l'aspect qu'il prendrait. L'humanité poursuit son existence avec l'aide des artistes mais les générations suivantes ne semblent voir que la trace de l'art poursuivi par les dits « artistes » -les traces sont reconnues et considérées comme « oeuvres ». En même temps, bien que personne n'admette vraiment la fin de l'art ni ne le fixe dans un code définitif, ses crises et ses problèmes n'ont pas encore cessé d'apparaître. L'art de ce siècle est si déconcertant qu'il ressemble à ce que le structuraliste Derrida exprime dans *« Le spectre de Marx »*. Il est étrange que son explication naïve de sa croyance en l'idéalisme du marxiste ne s'accorde pas avec ses propos philosophiques évasifs du passé. L'art n'est pas une religion, ni un mythe, ni même un idéal mais il apparaît ici et là, survenant lorsque la religion quitte la scène, disparaissant immédiatement à l'apparition de la mythologie, offrant un peu de chaleur à la réalité glacée du pramatisme. Bon gré mal gré l'art existera toujours. Qu'il prenne des formes esthétiques ou personnelles, qu'ils emploie des images statiques ou des actes dynamiques, des slogans politiques ou des symboles économiques, un langage mondial ou les rapports entre nous et

le reste de la voûte céleste, il est imprévisible et doit le rester, pour ceux qui caressent un espoir pour l'avenir. Faisant face au prochain millénaire tout en considérant la fragilité que l'humanité a montrée au cours du XXème siècle, nous espérons que l'art du XXIème siècle puisse réconforter son âme blessée. C'est le seul souhait longtemps caressé de ceux qui chérissent l'art.

Amen ou Que Bouddha nous préserve.

---

[1] Zhu Xueqin, un intellectuel de Shanghai, souligne dans son article "1998, Essai sur le Libéralisme": "En 1998 une des opinions répandues dans le milieu intellectuel chinois qui vaillent la peine d'être mentionnée est que le libéralisme est pris pour une sorte de théorie" (*Nanfang Week-end*, n°16, 25 décembre 1998). Ce genre d'opinion semble livresque parce que sa raison fondamentale réside dans le statut légal du libéralisme de marché dans les années 90, tout comme le fait qu'un économiste tel que Wu Jing Lian soit devenu personnage influent dans ces années 90 a un rapport direct avec la politique d'économie de marché poursuivie par ce pays. En réalité, le libre débat concernant le "libéralisme" dans le milieu des sciences humaines n'est que l'addition au libéralisme économique créé par des personnages en marge. Personne n'y est sensible. "Le libéralisme en tant que point de vue académique se hisse hors de l"eau" indique uniquement que le fait que l'espace d'expression continue à s'étendre, ce qui est dû à la pression des changements de l'époque sur le pouvoir. Au point que le "libéralisme" chinois, au niveau académique, nécessite d'être soutenu et prouvé par le pouvoir, sinon il ne s'agit que d'un jeu de mot d'une minorité de personnes en marge.

[2] Il est intéressant de noter que bien que les Etats-Unis s'en tiennent au fait que le monde avance vers un marché financier plus libre et plus ouvert, le président du Comité de Réserve des Etats-Unis M. Greespan a critiqué le fait que le gouvernement de la zone économique spéciale de Hong Kong se soit mêlé de son marché financier. Au même moment, le système de réserve des Etats-Unis engageait 14 grandes banques et compagnies d'investissements à fournir 3,6 milliards de dollars pour secourir *LTCM* de la crise de gestion de Scholes et Murton. La conséquence est qu'à tenter d'aider les fonds d'investissements mondiaux, ils ont frôlés la faillite. Les deux économistes américains qui ont obtenus en 1997 le prix Nobel des sciences économiques se sont également vus décernés par le magazine *Times* le prix spécial de la plus mauvaise théorie économique. Il est probable que les intellectuels des milieux littéraires et artistiques ne prêtent pas attention à ce genre de détails, et pourtant ceux-ci sont sans doute liés à la vie économique et quotidienne de toute l'humanité. Si le monde persiste à manquer d'un organisme qui améliore et contrôle ses structures à tous les niveaux, une nouvelle tempête encore plus dangereuse voire fatale peut survenir à tout moment. Cela concerne déjà la question des intérêts et du pouvoir de tous les pays. Dans cette situation où le pouvoir national péréclite, les intérêts de l'humanité cèdent la place à ceux de l'Amérique. Mais qui peut contraindre les Etats-Unis à endosser la responsabilité de secourir l'ordre financier mondial? Telle est la réalité à laquelle nous faisons face.

[3] Solos, *La crise globale capitaliste*, Editions du Peuple du Heilongjiang, Décembre 1998, p.15.

[4] Tous ceux qui ont prêté attention au débat de la Chambre des Représentants sur la question de savoir si Clinton a oui ou non entravé le fonctionnement de la justice et la juste motion du procès sur son scandale privé en fournissant de fausses preuves, constateront qu'il est extrêmement difficile de juger qui, du Parti Républicain ou du Parti Démocratique est finalement le défenseur des intérêts américains. Alors que le Parti Républicain possédait une évidente majorité au niveau du nombre de vote, la structure du débat qui s'est déroulé au Congrès semblait ne pas faire sens et s'apparentait davantage à un jeu. C'est pourquoi il était clair depuis le début du débat que la motion proposée par le Parti démocratique remplaçant le "sermon" par la "mise en accusation" n'a pas été adoptée. En réalité, les intérêts et la position des partis ont eu une influence décisive et la soit-disant justice n'est qu'une revendication idéaliste. Les dirigeants des partis minoritaires qui ont plaidé pour Clinton étaient probablement touchants mais c'est finalement le pouvoir du vote qui a tout décidé.

[5] Dans un article du premier numéro de 1992 de *Art News* sur l'art de l'ex-Union Soviétique intitulé "Après le changement de gouvernement –la situation actuelle de l'art d'ex-Union Soviétique", l'auteur décrivait les conditions auxquelles étaient confrontés les artistes après la désintégration de l'Union Soviétique. Bien qu'à la suite de la vente aux enchères de Sotheby qui s'est déroulé à Moscou en 1988, l'art de l'ex-URSS ait retenu l'attention du marché de l'art international, la sympathie de la communauté internationale a rapidement faibli. Les artistes ont cessé d'employer l'idéologie politique pour acquérir une reconnaissance internationale et ont constaté que "nous ne pouvons nous placer au même niveau que l'Allemagne, l'Italie ou les USA, mais que probablement comme la Suède, seule une minorité d'artistes attire l'attention ". "Le comportement des élites radicales ne peut outrepasser notre attente, il est difficile d'imaginer qu'ils deviennent d"excellents artistes. Bien sûr, il y a quelques années, ils se sont habitués à occuper une position supérieure et estimaient alors qu'ils deviendraient des artistes du

plus haut niveau. Mais ce qui les attend aujourd'hui est la chute au plus bas niveau. " (cité dans *World Art*, 1992, Vol.4, p.12-13).

[6] "La question de l'art et du sens" dans *Art Trend*, 1993, Vol.3, Taïwan.

[7] A la fin des années 90, l'apparition dans la réforme économique chinoise d'une tendance à la "diminution des bénéfices marginaux" a mis à jour un problème grave du système. Parce que d'après l'explication de la société, le succès dépend de l'argent, les vieux critères de moralité et d'esprit social se sont retrouvés hors contexte. Le pouvoir en lui-même est devenu le pivot de la vie sociale. Bien que l'économie de marché ait apporté à la société des changements fondamentaux, une économie qui se débarasse des concepts et du système pose problème. Il est par ailleurs impossible de .galiser une morale appropriée au marché. Un environnement de système injuste mène à un pouvoir centralisé. De nouveaux concepts idéologiques ne peuvent être introduits en avant si nous adoptons comme critères des objectifs économiques. La société entière perdrait ses standards de valeurs spirituelles.

[8] Une trentaine d'artistes chinois ont participé à cette vente aux enchères dont le résultat fut loin d'être idéal, il fut même franchement décevant. En dehors de la vente de quelques petites oeuvres de Zhang Xiaogang, Liu Wei, et Yue Minjun, les oeuvres d'autres artistes importants tels que Xu Bing, Li Shan, Yang Shaobin, Zeng Fanzhi ne remportèrent aucun succès. Un reportage intitulé "Asian Avant-garde: Too Much Too soon?" paru en 1998 dans le numéro 12 de la revue *Asian Art* révèle: "Although the works offered for sale were a good selection, the sale itself fell far short expectations. Out of the 170 lots only 25 sold and most of those at the reserve price or very close to it. Bidding was virtually non-existent and despite the usual array of staff behind the telephone desk, the phones were unnervingly quiet."

[9] *Jiangsu Art Monthly*, 1999, Vol.2, p.5.

[10] *Jiangsu Art Monthly*, 1999, Vol.4, p.38.

[11] En 1998, les cercles littéraires ont fait face à une crise sérieuse. Le *Beijing Evening* rapporte en octobre que les périodiques *Kun Lun* et *Li Jiang* cessait d'être publiés et que *Novels* "offrirait à ses lecteurs son dernier numéro" à la fin de l'année. Cette nouvelle a été rapportée par tous les journaux locaux. Le reportage dit que "De nombreux périodiques purement littéraires luttent pour leur existence. Ceux qui ne peuvent être distribués qu'à deux ou trois milles exemplaires ne sont pas rares. Alors que dans le même temps, de riches activités culturelles se développent vigoureusement, les ouvrages et revues littéraires sont laissées de côté. Avons-nous encore besoin, personnes occupées et fatiguées que nous sommes, de littérature à cette époque de riches et colorées transformations sociales?" (tiré de "N'avons-nous plus besoin de littérature?", *Chengdu Evening*, 1998, 15 octobre, p.8).

[12] *Life Weekly*, 1998, Vol.19, p.63, Librairie Sanlian.

[13] *Life Weekly*, 1998, Vol.24, p.61, Librairie Sanlian.

[1] Le *Guangming Daily* du 13 mai 1999, rapporte en page 8 que les Ministres de la Propagande et de l'Education du Comité Central du Parti Communiste Chinois ainsi que le Comité Central de la Ligue de la Jeunesse Communiste ont tenu un Forum pour le 80ème anniversaire du "Mouvement du 4 Mai". Peng Peiyun, Vice-Président du Comité permanent de l'Assemblée populaire nationale et Madame Lei Jieqiong qui prit part au "Mouvement du 4 Mai" y firent des discours. Le reportage dit:

"Peng Peiyun a rappellé dans son discours que "le bombardement sauvage de l'Ambassade de Chine en Yougoslavie par les missiles de l'ONU conduit par les Etats-Unis a éveillé l'extrême indignation du peuple et de la jeunesse de tout le pays. Cet acte sanglant a clairement révélé au peuple la nature réactionnaire des forces américaines-occidentales et l'extrême hypocrisie de leurs démocratie et droits de l'homme". Elle déclare : "Ces jours-ci, un grand nombre de jeunes gens et d'étudiants ont organisé des protestations condamnant fermement cet acte hégémonique. Ils sont déterminés à transformer leur chagrin en force et bâtir la prospérité de leur pays afin de maintenir sa souverainié et sa dignité. Cela est juste la continuité et le développement la glorieuse tradition patriotique du 4 Mai."

Traduction: Caroline Grillot